
Claire Delaloye

Rue Plantamour 17

1201 Genève

Université de Genève

Faculté des Lettres

Histoire de l'art

Octobre 1999

Les peintures murales du XVème siècle de la chapelle du château de Tourbillon

R 259081660

Médiathèque VS Mediathek



1010425233

TB
12.027

Mémoire de licence sous la direction du Professeur Mauro Natale

TR 19 097



02/298

AVERTISSEMENT

Suite aux remaniements de mon texte et de l'intervention de certains chapitres, les illustrations ne sont plus amenées dans l'ordre. Je m'excuse par avance des désagréments que ceci peut causer lors de la lecture.

TABLE DES MATIERES

1) ASPECTS HISTORIQUES.....	2
1. 1. Le château de Tourbillon.....	2
1. 2. Les guerres de Rarogne.....	3
1. 3. Guillaume de Rarogne.....	4
2) LES PEINTURES MURALES DE TOURBILLON ICONOGRAPHIE ET REALISATION.....	7
2. 1. Le premier cycle de peintures.....	7
2. 2. Le second cycle de peintures.....	8
2. 3. Technique de réalisation et restauration.....	16
3) STYLE ET INFLUENCES	18
3. 1. Le style.....	18
3.1.1. La composition.....	19
3.1.2. L'espace.....	21
3.1.3. Le dessin.....	22
3. 2. Etude comparative	23
3.2.1. Une comparaison avec des oeuvres locales	24
3.2.2. Les influences artistiques.....	29
4) LA DECOUVERTE DES PEINTURES AU XIXème SIECLE	32
4. 1. Tourbillon jusqu'à l'incendie de 1788.....	32
4. 2. Des visiteurs remarquables	34
4. 3. La protection du patrimoine et Tourbillon.....	46
5) LE CHOIX DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE	50
5. 1. Un ensemble de saints.....	50
5.1.1. Les saints évêques.....	51
5.1.2. Les saints patrons.....	52
5.1.3. Les saints protecteurs	54
5.1.4. Une mystérieuse sainte	56
5. 2. Recherches iconographiques	59
5.2.1. Saint Georges terrassant le dragon.....	59
5.2.2. Charlemagne et saint Théodule la donation des droits régaliens	59
5.2.3. Saint Guillaume de Neuchâtel	63
6) CONCLUSION.....	68
7) REPERTOIRE DES FRAGMENTS.....	71
8) BIBLIOGRAPHIE	76
9) ILLUSTRATIONS.....	81

1) ASPECTS HISTORIQUES

Tout monument porte en lui le reflet d'une réalité politique, économique et sociale d'une ou de plusieurs époques. Il est ainsi indispensable de placer avant tout le cadre historique de la naissance des peintures murales du XV^{ème} siècle à la chapelle du château de Tourbillon à Sion, en Valais.

1. 1. LE CHATEAU DE TOURBILLON

Le château fort de Tourbillon et son voisin le château de Valère surplombent la ville de Sion. Tous deux sont perchés sur des collines distinctes à l'est de la ville, Tourbillon est placé au nord, Valère au sud. Leur situation a fait d'eux de véritables remparts naturels souvent maltraités, mais toujours difficilement franchis. Tourbillon fut construit, habité et restauré maintes fois par l'évêque du diocèse sédunois, ce dernier en fut l'unique propriétaire jusqu'au 15 septembre 1999. A cette date, le château a été remis à l'Etat du Valais.

On date la construction du château fort de Tourbillon au début du XIII^{ème} siècle, sous l'épiscopat de Boniface de Challant qui gouverne l'église de Sion de 1290 à mai 1308. Avant cette intervention, la colline était fortifiée périodiquement par des gens de Sion appelés à protéger la ville en l'absence de l'évêque¹.

La construction se poursuit durant tout l'épiscopat de Boniface de Challant, qui ne pourra bénéficier pleinement de l'édifice que durant les derniers jours de sa vie. Le château semble habitable et chauffé dès 1307, puisque durant l'hiver de cette année-là plusieurs actes y sont signés. En effet, la chapelle du château est citée comme récemment construite lors d'un acte signé le 12 février 1308 où on fait référence à la "capelle nostre

¹ J. Gremaud, II, 1876, n°1150.

de Turbillion, quam ibi de nuovo construimus"² et on la mentionne encore en mai de la même année³.

Le groupe de la chapelle se situe dans l'angle sud-est de l'enceinte supérieure. Les recherches archéologiques entreprises dès 1966 par l'archéologue cantonal François-Olivier Dubuis confirment l'élévation de la chapelle dès l'époque des premières constructions⁴. Le plan de la chapelle est rectangulaire et l'entrée se fait par le côté nord de la nef depuis la courtine sud du château, les murs est et sud sont définis par l'enceinte. La chapelle se compose de deux travées séparées par un arc triomphal. On peut définir la première travée comme la nef et l'autre, voûtée, comme le chœur. A la même époque est construite la sacristie adjacente au chœur et reliée à celui-ci par une porte. Le plan de la chapelle n'a jamais été remanié, il est donc parvenu à nos jours fidèle à celui d'origine (III.1).

La chapelle a été construite avec un soin qui la distingue de la rudesse de l'ensemble du château. On le remarque tout d'abord à la belle qualité de la voûte du chœur et de l'arc de triomphe brisés, qui comptent parmi les premiers exemples d'une telle architecture en Valais, et aussi à la finesse de certains détails de construction⁵. Afin de parfaire la décoration intérieure, un premier cycle de peintures murales sera mis en place peu après la construction de la chapelle.

1. 2. LES GUERRES DE RAROGNE

Le château de Tourbillon est la résidence principale de l'évêque et de sa cour jusqu'en 1373, date à laquelle Guichard de Tavel rachète le château de la Majorie et s'y installe. C'est sous l'épiscopat de ce dernier (1342-1375) que la situation politique dégénère en de violents conflits qui perdureront jusqu'au milieu du siècle suivant. En 1344 Tourbillon est pris et incendié une première fois, les luttes sont désormais incessantes entre l'évêque, les communes et la noblesse valaisanne.

Les guerres de Rarogne opposèrent, dès le début du XV^e siècle, les patriotes et la noble maison de Rarogne. Cette dernière avait pris de l'importance et était devenue la plus puissante du Valais. Les deux fils de Pierre de Rarogne (1345-1412), Guillaume et Guichard, occupèrent les postes les plus élevés, le premier fut évêque de 1392 à 1402 et

² Ibid., III, 1878, n° 1270.

³ Ibid., III, 1878, n° 1273.

⁴ F.-O. Dubuis, 1968.

⁵ P. Elsig, 1997, pp. 33-46.

le second, orgueilleux et avide de pouvoir, fut nommé grand bailli. Ce dernier sut par ailleurs avancer son neveu Guillaume dit "le Jeune" à la place d'évêque. Les de Rarogne étaient principalement accusés d'être favorables à la maison de Savoie, ennemie des Valaisans.

En 1416, Tourbillon fut en grande partie détruit par les patriotes valaisans. Une année plus tard, après plusieurs luttes, la famille de Rarogne dut fuir le Valais. Guichard demanda de l'aide à plusieurs reprises à Berne, qui ne répondit pas tout de suite, et à Amédée VIII de Savoie. Plusieurs combats eurent encore lieu, les Valaisans soutenus par les Waldstetten résistèrent, mais souffrirent aussi de nombreux assauts. C'est grâce à l'intervention d'André dei Benzi de Gualdo que ces luttes cessèrent. Ce noble italien, qui occupa des postes très élevés, revenait de Kalocza en Hongrie, où il était archevêque, pour être nommé en 1418 par le concile de Constance administrateur du Valais. Plus tard, en 1431, il fut institué évêque de Sion par le pape Eugène IV. Il fut véritablement le pacificateur de la région, il rétablit l'équilibre politique en parvenant à faire accepter aux valaisans, en 1420, la paix d'Evian. Les médiateurs de ce traité de paix furent: le duc de Savoie Amédée VIII, Jean de Bertrand, archevêque de Tarantaise et Guillaume de Challant, évêque de Lausanne. Les représentants des de Rarogne et ceux du canton du Valais, André de Gualdo, les députés du chapitre et des dizains, étaient présents. Les possessions des de Rarogne leurs étaient restituées, mais cette grande famille dut désormais oublier ses ambitions politiques en Valais. Les patriotes durent payer une forte indemnisation aux de Rarogne, à Berne et aux médiateurs.⁶

Les guerres de Rarogne ont fait beaucoup de dégâts en hommes tout d'abord, mais aussi au niveau du paysage valaisan, les différents châteaux furent pris, démolis ou incendiés, celui de Tourbillon ne fut pas épargné. André de Gualdo a redonné une stabilité politique au Valais, Guillaume VI de Rarogne, son successeur en profitera pour entreprendre la reconstruction de Tourbillon.

1. 3. GUILLAUME DE RAROGNE

André de Gualdo meurt en 1437. Les valaisans vivaient en paix depuis la signature d'Evian en 1420, dès lors ils ne montraient plus d'inimitié pour la famille de Rarogne. C'est ainsi, dans un climat relativement calme, que les valaisans participèrent à

⁶ S. Furrer, 1873, pp. 263-353 et F. Boccard, 1844, pp. 101-121.

l'élection du nouvel évêque. Ils choisirent Guillaume de Rarogne⁷ qui donna un nouvel essor artistique et culturel à l'évêché de Sion.

Guillaume de Rarogne n'appartenait pas à la lignée directe de Pierre, mais était le petit-fils de Rudolf. Ce dernier s'était illustré par différentes actions politiques en faveur de l'évêque dès 1370, il devint entre autre châtelain de Naters et participa au traité d'Evian en 1420. Le fils de Rudolf, Julien-Egide, épousa Annina de Rarogne, nièce des illustres Guillaume et Guichard, soeur Guillaume II. Ils eurent deux enfants: Guillaume et Marguerite. Guillaume, héritier universel de son grand-père⁸ choisit de se consacrer à une carrière spirituelle⁹.

Après avoir reçu les titres de bourgeois de Sion, clerc et seigneur de Montville dans le val d'Hérens en 1422, Guillaume de Rarogne s'installa comme chanoine à Valère en 1427. Une année plus tard, il devint chantre¹⁰ et en 1433 il occupa le poste de doyen de Sion succédant à son cousin Luquin de Rarogne. En 1437, il fut nommé évêque à la mort d'André de Gualdo¹¹. Cette ascension très rapide ne l'empêcha pas de s'illustrer à Valère. En effet, avant même son accession à l'évêché, en qualité de chantre, il commanda la plupart des décors de l'église de Valère. On attribue¹² le décor de l'orgue et celui du jubé ainsi que les peintures murales et le retable de la chapelle Notre-Dame, Saint-Sébastien et Saint-Fabien au peintre fribourgeois Peter Maggenberg. Ce dernier aurait été invité par Guillaume de Rarogne dès 1433 et semble être reparti du Valais à la fin 1437. C'est à ce même peintre qu'ont été attribuées récemment les peintures murales de l'abside de l'église de Valère¹³.

Guillaume donna du renouveau à l'Eglise en Valais. Il consacra de nombreuses églises: en 1441 à Chamoson, en 1444 à Fiesch, en 1445 dans le val d'Illiez et à Champéry. A Valère, il fonda deux autels: celui de la Visitation, dont il avait introduit la fête établie par le Concile de Bâle et celui de Saint-Sébastien, dont il avait ramené les reliques de Rome. Il s'occupa de la cathédrale incendiée par Guichard et des châteaux de la Majorie et de Tourbillon. A Tourbillon, il refit le décor intérieur de la chapelle et la consacra le 2 octobre 1447 selon l'acte suivant:

Anno Dni M^oCCCC^oXLVII^o, die vero secunda mensis octobris, que fuit dies lune post festum beati Michaelis archangeli, reuerendus in Christo pater et dnus noster dnus Guillermus de Rarognia, tercius, Dei et apostolice sedis gratia Sedun. episcopus, prefectus et comes Uallesii, sacris Dei omnipotentis

⁷ Guillaume III si l'on considère ceux du même prénom dans sa famille et Guillaume VI si l'on considère tous les évêques antérieurs du même prénom.

⁸ J. Gremaud, VII, 1894, n° 2707.

⁹ E. Hauser, 1916, pp. 180-182.

¹⁰ J. Gremaud, VII, 1894, n° 2789.

¹¹ Ibid, VIII, 1898, n° 2887.

¹² B. Pradervand, N. Schätti, 1997, p. 255.

¹³ Ibid., pp. 272 et suiv.

armis indutus et in pontificalibus existens, ipseque ad infra scripta peragenda deuotione motus, ut in talibus decet; capellam castri sui Tourbillionis, per ipsum de nouo instauratam seu reedificatam, unacum altari eiusdem capelle Turbillionis, consecrauit, benedixit atque dedicauit ad honorem gloriam et laudem beatorum Georgii martiris, Grati episcopi Augustensis et Guillermi prepositi Noui castri, confessorum. Cuius quidem capelle dedicationem uoluit et ordinauit, uultque et ordinat semper et in perpetuum, anno quolibet, celebrari die tercia mensis octobris, ita et taliter quod dicta dedicatio non possit neque debeat pro futuro mutari ad aliquam aliam diem, sed semper et imperpetuum eadem die tercia, anno quolibet, celebretur ipsa dedicacio.¹⁴

Guillaume rebaptise sa chapelle privée. Elle était dédiée à saint Georges, elle le sera en plus à saint Grat, évêque d'Aoste et à saint Guillaume de Neuchâtel, deux saints qui lui sont directement liés et qui lui sont chers¹⁵. Guillaume VI personnalise encore plus ce lieu en faisant un choix particulier du programme iconographique qu'il fit exécuter. Il mentionnera à nouveau cette chapelle dans son testament du 30 septembre 1450, il lui léguera alors ses reliques du Bienheureux Guillaume conservées dans une bourse dorée dans un petit écrin en bois de cyprès¹⁶.

L'événement politique qui aura marqué l'épiscopat de Guillaume fut son renoncement aux droits régaliens en 1446, face aux patriotes qui le tenaient enfermé au château de Naters¹⁷. Se faisant ainsi dépouiller de ses principaux droits de souveraineté à travers Guillaume, l'Eglise demanda à se dernier de se justifier. Son autre action politique remarquable sera le pacte signé par lui-même et les patriotes avec Berne et le duc de Savoie en 1446. Est-ce pour répondre de ses actes que Guillaume se rendit à Rome en 1450? Toujours est-il que Guillaume VI de Rarogne mourut lors de son voyage de retour à Pallanza, près du lac Majeur le 11 janvier 1451. Son cousin et successeur Henri Asperling rapatria sa dépouille pour l'enterrer, comme souhaité par le défunt, à la chapelle Saint-Sébastien de Valère. Le nouvel évêque n'accepta sa fonction qu'une fois les droits régaliens rétablis.

¹⁴ J. Gremaud 1863, n° 63.

¹⁵ Je reviendrai sur le choix de ces deux saints lors de l'étude du programme iconographique.

¹⁶ J. Gremaud, VIII 1898, n° 3032.

¹⁷ Ibid., n°2976, Guillaume signe les articles dits de Naters le 28 janvier 1446.

2) LES PEINTURES MURALES DE TOURBILLON: ICONOGRAPHIE ET REALISATION

La chapelle de Tourbillon compte deux cycles de peintures murales qui se superposent. La mise en place du premier cycle succède à la construction de la chapelle, le second a été mis en place après la nomination de Guillaume de Rarogne comme évêque. Comme on va rapidement s'en apercevoir, la composition du cycle du XV^{ème} siècle est similaire à celui du XIV^{ème} siècle alors que le programme a été réactualisé au goût du nouveau commanditaire.

2. 1. LE PREMIER CYCLE DE PEINTURES

Les peintures du premier cycle sont restées en place dans la chapelle de Tourbillon, on peut ainsi les apprécier selon leur ordonnance d'origine. Si elles ont été endommagées par le piquage nécessaire à la mise en place du cycle suivant, ce dernier les aura protégées des méfaits du temps.

Sur le mur du chevet se place de part et d'autre des deux fenêtres une scène de l'Annonciation (Ill.2). Entre la fenêtre nord et le mur nord se tient l'ange Gabriel et à l'opposé, au sud, la Vierge. Au-dessus de cette dernière, par-dessus son nimbe, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, descend dans sa direction. Les deux figures sont représentées sous une architecture à arc trilobé. Au centre, entre les deux fenêtres, est représenté une Crucifixion (Ill.3). Le Christ en croix est entouré à sa droite par la Vierge qui, de douleur, baisse son regard et à sa gauche par saint Jean qui lève son regard vers lui. La croix, placée entre le soleil et la lune, est plantée sur un petit rocher qui symbolise le Golgotha.

Dans l'embrasure des fenêtres du chevet sont représentés des anges cérophores vêtus de grands manteaux à rayures, à brocart ou uni, bleu et blanc.

Sur le mur sud, à l'angle avec le chevet, est représenté le roi David. Il trône, nimbé et couronné et joue de la lyre sous une architecture à arc trilobé (Ill.4). Une fenêtre décorée d'éléments géométriques le sépare de la scène de saint Georges terrassant le dragon (Ill.5). Saint Georges, nimbé, chevauche un cheval blanc et de sa main gauche enfonce sa lance dans la gueule du dragon foulé aux pieds de sa monture. Devant le saint, la princesse se tient debout les deux mains enchaînées et repliées sur sa poitrine. La scène se déroule sous deux arcs trilobés, devant une architecture dont on ne voit que l'avant-toit.

Sous les scènes narratives des murs est et sud se déroule une bande composée d'éléments décoratifs puis, jusqu'au sol, les murs sont parés d'une draperie en trompe-l'œil.

Anne-Elisabeth Gattlen situe la réalisation de ce cycle entre 1320 et 1340¹⁸ en se basant sur des arguments historiques, iconographiques et stylistiques. Elle ne fait pas d'attribution. Gaëtan Cassina et Théo-Antoine Hermanès proposent le 2ème tiers du XIVème et formulent quelques réserves quant à une datation trop précoce¹⁹.

2. 2. LE SECOND CYCLE DE PEINTURES

Les peintures du second cycle provenant du chevet et du mur sud ont été déposées, celles situées à l'intérieur de l'arc-triomphe sont restées à leur place. Le programme est constitué d'une part de scènes tirées de la Bible et de l'histoire des saints et d'autre part d'un cycle de figures de saints représentés en pied. Si on reconnaît des grands thèmes comme celui de l'Annonciation au chevet ou encore, sur le mur sud, les prouesses de saint Georges, il est plus difficile d'établir des liens entre les saints représentés dans les embrasures des fenêtres et de trouver une logique dans leur agencement.

En regardant l'ensemble du cycle, on remarque la répétition et la régularité de certains éléments. On peut en déduire que le programme des peintures murales, le choix des couleurs et de la disposition avaient été établis avec précision avant leur réalisation.

¹⁸ A.-E. Gattlen, 1978.

¹⁹ G. Cassina, Th.-A. Hermanès, 1978.

Au chevet, la Vierge et l'archange Gabriel sont encadrés par une simple ligne noire et les saints, en couple, par des cadres monumentaux. Ces cadres permettent de définir des fonds où l'artiste a fait jouer une alternance de couleur rouge et bleu uniforme de façon régulière. Ainsi, encadrant le chevet, la scène de l'Annonciation est placée sur un fond rouge. Les fonds des jambages des fenêtres se succèdent en respectant l'alternance du rouge et du bleu, à partir de la couleur du fond de la scène de l'Annonciation. On peut en déduire que la couleur du fond de la scène centrale, aujourd'hui disparue, était le bleu. Les fonds des deux couvertes des fenêtres sont verts, une troisième couleur qui caractérise cette partie.

Les cadres monumentaux sont peints en trompe-l'oeil avec des angles en biseau, chevauchés parfois par les motifs encadrés. Les cadres entourants les fonds rouges sont gris et ceux des fonds bleus sont bruns. A l'intérieur de ces cadres, l'artiste a placé des couples de saints, il s'agit chaque fois d'un saint et d'une sainte, dont le nom est inscrit sur le sommet du cadre. Légèrement tournés l'un vers l'autre, ces saints se tiennent debout sur des sols de couleur terre de Sienne naturelle sur le devant et terre d'ombre brûlée à l'arrière. Ce dégradé du plus clair au plus foncé donne une légère impression de profondeur. Les sols sont parsemés de petits bouquets de feuilles vertes lancéolées.

Sur le côté sud, les dispositions sont différentes. La paroi est en grande partie recouverte par la représentation de saint Georges terrassant le dragon. Dans l'embrasement de la fenêtre on ne trouve plus des couples de saints, mais deux scènes narratives. Afin de garder une certaine unité avec le chevet, l'artiste reprend le même système d'encadrement au fond uni²⁰ et les mêmes sols garnis de petites feuilles.

• *Le mur du chevet*

Seule la scène de l'Annonciation est partiellement conservée, l'archange Gabriel se trouve à gauche de la fenêtre nord et la Vierge à droite de celle du sud (Ill.23-24).

L'archange Gabriel n'est pas agenouillé, mais debout, on ne voit plus que la moitié du bas de son manteau et le fond de ses ailes. Il porte une tunique blanche sous un manteau bleu au revers vert. Sur la bordure terre de Sienne de celui-ci sont dessinés en noir des aiguillettes à ferret. Les ailes vertes ocellées sont rehaussées de traits noirs qui définissent les plumes.

La Vierge, à l'opposé, se tient debout en position d'humilité, ses deux fines mains sont croisées sur sa poitrine et sa tête est légèrement inclinée. On distingue son oeil gauche et sa petite bouche. Ses cheveux bruns sont plaqués sur sa tête auréolée²¹. Elle est

²⁰ Il est difficile de définir avec justesse les couleurs utilisées pour les cadres à cause de la disparition de leur pellicule picturale. Il semblerait toutefois que les cadres des deux jambages soient blanc.

²¹ Sur l'auréole conservée à moitié se distinguent encore quelques restes de dorure.

vêtue d'un manteau bleu qui se répand sur le sol et d'une tunique blanche²². Devant elle se trouve un lys à quatre fleurs dans un pot en forme de broc, aucun autre ameublement ne semble tenir place qui aurait pu indiquer que la scène se trouve à l'intérieur d'une maison. Le Saint-Esprit sous forme de colombe²³ arrive du ciel, dans l'angle supérieur gauche, par un rayon doré et passe par-dessus le nimbe de la Vierge selon l'évangile de saint Luc²⁴.

• *La fenêtre nord du chevet*

Les peintures murales des deux jambages et de la couverte de la fenêtre nord sont en assez mauvais état de conservation et il est difficile de donner une définition exacte des sujets représentés. Sur la couverte, deux anges tiennent un écusson (Ill.25). Leur visage, qu'on ne distingue que faiblement, est encadré d'une chevelure de couleur ocre jaune qui tombe en masse sur les épaules. On voit encore les ailes de l'ange de droite, l'une ouverte qui a conservé sa couleur bleue et l'autre fermée. Sur l'écusson que tiennent les deux anges étaient représentées **les armes de la famille de Rarogne**, malheureusement il ne reste plus aucune trace de la couche picturale aujourd'hui.

On devine les deux saints du jambage nord malgré les lacunes, mais seuls les vestiges de **saint Grat**²⁵ peuvent être reconnus (Ill.28). Le saint porte les vêtements liturgiques de fête qui reviennent aux évêques et autres prélats²⁶. Sous une chasuble verte apparaît une dalmatique bleue au rebord blanc arrivant à mi-mollet et fendue sur les côtés. Une tunique blanche et l'étole tombent jusqu'à ses pieds. Dans sa main gauche, le saint tient une crosse à volute et dans la droite un livre²⁷. Il porte sur sa tête une mitre à deux pointes à bandes noires et blanches derrière laquelle passe le nimbe.

Sur le jambage sud sont représentés **saint Michel et sainte Hélène** (Ill.27). Saint Michel porte un manteau bleu au revers blanc sur une tunique blanche à rayures ocre-jaunes. Son aile droite déborde sur le cadre, elle est verte et ocellée comme celle de l'archange Gabriel. L'extrémité de l'aile gauche, qui se voit au sommet du cadre, a perdu sa couleur, seul le bord est encore vert. Saint Michel tient la lance²⁸ dans sa main gauche et foule à ses pieds le dragon. On voit encore quelques fragments des deux pattes de ce dernier au sol et le bout de sa queue sur le cadre.

²² Il ne reste que quelques fragments de la tunique au niveau des bras.

²³ Il n'en reste que le négatif et la tête a été tronquée.

²⁴ Luc, 1-35: "l'Esprit-Saint viendra sur toi et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre".

²⁵ Je reviendrais au chapitre 5 sur l'iconographie de ce saint et sur l'identité de la sainte qui l'accompagne.

²⁶ J. Braun, 1964, p. 293.

²⁷ L'état de conservation est mauvais, on reconnaît les attributs, mais on ne distingue plus les mains qui les tiennent.

²⁸ Th.-A. Hermanès, 1997, p. 8: la lance était certainement rehaussée de métal argentée.

Sainte Hélène, mère de Constantin, premier empereur chrétien, porte sa couronne impériale sur sa tête, on voit encore ses cheveux rangés sur son front avec une raye au milieu, mais son visage ne se distingue plus. Elle est vêtue d'un long manteau vert, dont un replis laisse apparaître le revers blanc et le fond d'une tunique bleue qui se répand sur le sol en débordant sur le cadre. Son bras gauche passe devant elle pour tenir la croix en tau qui la sépare de saint Michel. Cette croix, dont le bois est traduit par des lignes ondulées, est représentée de trois-quarts avec une nuance de ton pour noter la profondeur. La transversale de la croix se superpose au cadre, le recouvrant presque totalement.

• *La fenêtre sud du chevet*

Les peintures murales des jambages et de la couverte de la fenêtre sud sont un peu mieux conservées que celles de la fenêtre nord. Sur la couverte, un ange en buste, les ailes déployées, soutient de ses deux mains l'écu où sont représentés **les armes de la famille de Rarogne** (Ill.26). De son visage, on ne voit plus que l'oeil droit, le contour de la joue droite et le menton. Sur son épaule droite tombe la masse de ses cheveux blonds. Il porte une tunique blanche et ses ailes déployées débordent sur le cadre, elles sont blanches et les plumes sont dessinées par une ligne noire.

L'écu, défini par un épais trait noir irrégulier, est écartelé: en haut à gauche le blason de l'évêque *d'or à l'aigle de sable, becquée de gueules* et à droite celui du seigneur d'Anniviers²⁹ *de gueules à aigle d'or*. En bas à gauche se trouve le blason de la seigneurie d'Ornavasso de Castello³⁰ *d'azur au château d'or* apportée par Agnès d'Ornavasso, épouse de Johannes de Rarogne (mort en 1355)³¹ et à droite, celui de Naters *d'argent au dragon de sable, crêté et langue de gueules*.

Les deux saints illustrés sur le jambage nord sont **saint Fabien et sainte Catherine** (Ill.30). Saint Fabien, pape et martyr, porte, par-dessus son nimbe, une tiare conique ornée de trois couronnes superposées et se terminant par une croix. Une lacune a fait disparaître son visage, mais on distingue encore sa joue droite, son menton et son cou. Son manteau bleu est retenu sur sa poitrine par un fermoir dont on ne voit plus qu'un bord. Son bras droit a été emporté par une lacune, mais son geste retourne souplement le manteau laissant apparaître le revers blanc. Sa tunique blanche tombe de façon rigide jusqu'au sol où l'on voit le bout de ses chaussures pointues³². Le saint tient

²⁹ En possession des de Rarogne par Annina, soeur des seigneurs d'Anniviers et mère de Guillaume VI.

³⁰ Certains y voient le blason de Montville dans le val d'Hérens.

³¹ Il s'agit des arrières grand-parents de Guillaume VI.

³² Comme Fabien était évêque, on peut penser qu'elles étaient brodées d'or ou d'argent.

dans sa main gauche une croix³³ à une seule traverse³⁴ qui est posée au sol et qui se prolonge sur le cadre au sommet.

Sainte Catherine d'Alexandrie, fille de roi, porte une couronne à fleurons et cabochons qui passe devant le nimbe. Sa tête est très légèrement inclinée vers la droite. De très longs cheveux bruns retenus ensemble dans sa nuque encadrent son visage, ils longent son bras gauche jusqu'à sa main. La sainte porte un manteau vert à col blanc et au fin liseré métallique qui est retenu devant elle par un fermoir en forme de losange³⁵. Le manteau enveloppe sainte Catherine et cache la main droite. Ce mouvement crée de nombreux plis qui tombent avec souplesse et laissent entrevoir par endroit le revers blanc. La tunique bleue se voit dans l'entrebâillement du manteau à la taille, resserrée par un cordon noir, et au sol où elle cache les pieds de la sainte. Dans sa main droite recouverte, la sainte porte un livre fermé par deux cordons noirs. Dans sa main gauche, sainte Catherine tient le glaive posé devant la roue dentelée³⁶, instruments de son martyre.

Face à eux prennent place **saint Sébastien et sainte Apolline**³⁷ (III.29). Saint Sébastien est représenté jeune et imberbe, son visage est encadré par une chevelure blonde qui tombe en masse sur son épaule droite. Son visage a gardé par endroit sa pigmentation, mais on ne voit plus aucun trait. Son cou s'enfonce dans le large col d'un manteau blanc au revers rouge retenu sur la poitrine par une broche métallique en forme de losange³⁸. Le bras gauche replié devant lui soulève un pan du manteau qui retombe doucement. Sa tunique verte est attachée à la taille par une large ceinture grise et s'arrête assez haut laissant apparaître des chausses bleues. Saint Sébastien tient dans sa main gauche deux flèches et dans sa main droite une troisième, pointée vers le haut qui croise les deux premières³⁹.

Sainte Apolline porte un manteau blanc au revers bleu dont le pan gauche tombe doucement jusqu'au sol où il se répand en débordant sur le cadre. La tunique est blanche elle aussi, elle est resserrée haut à la taille par un cordon et tombe aussi largement sur le sol cachant les pieds de la sainte. Dans sa main gauche la sainte tient mollement les tenailles, instruments de son martyre.

³³ Des restes de résine indiquent que la croix était dorée.

³⁴ Traditionnellement la croix du saint est à triple traverses.

³⁵ On y voit encore quelques restes de dorure.

³⁶ Th.-A. Hermanès, 1997, p. 8: la lame du glaive était rehaussée de feuilles d'étain argentées.

³⁷ Aussi appelée Apollonie, voir L. Réau, 1958, t. III, p. 128.

³⁸ Th.-A. Hermanès, 1997, p. 8: le fermoir était rehaussé d'une feuille d'or.

³⁹ Idem: les pointes des flèches étaient rehaussées de feuilles d'étain argentées.

• Le mur sud

Le mur sud a subi d'importants dégâts, pas une seule scène ne nous est parvenue entièrement. Il ne reste presque rien de la séquence de **saint Georges terrassant le dragon**, seuls un fragment d'architecture et les griffes du dragon nous sont parvenus. Le fragment d'architecture, placé sous la voûte sud-est, représente une muraille crénelée faite de grandes briques brunes et percée de meurtrières (Ill.31). Il s'agissait certainement d'une partie du château des parents de la princesse sauvée du dragon par saint Georges. Le second fragment, à la limite de la zone décorative, représente l'extrémité des pattes du dragon (Ill.32). On voit bien les trois griffes de la patte droite, dont la peau légèrement teintée de gris devait tendre originalement au vert, et les deux griffes de la patte gauche.

Isolé à l'angle sud-est, sous l'élément architectural de la scène principale, **saint Guillaume de Neuchâtel** devait apparaître debout sur un sol terre de Sienne identique à ceux des jambages des fenêtres. Aujourd'hui, il a presque totalement disparu et sa lecture est impossible. On ne distingue plus qu'un fragment du dessin préparatoire de l'auréole et à côté, le sommet de sa palme verte de martyr (Ill.33) et le fond de ses vêtements (Ill.34). Aux vues des quelques restes de la couche picturale, on peut en déduire que ses vêtements étaient de couleur blanche, beige ou grise⁴⁰.

Au-dessous de saint Guillaume et de la scène avec saint Georges, toute la hauteur du mur jusqu'au sol comportait différents décors.

Une bande à décor floral, dont deux fragments nous sont parvenus l'un sous saint Guillaume (Ill.34) et l'autre sous les griffes du dragon (Ill.32), représente des rinceaux composés de grandes feuilles vertes et beiges sur un fond noir. Sous saint Guillaume cette bande est interrompue par un double médaillon, dont on ne peut déterminer l'objet central. Au-dessous de cette bande sont peintes une succession de larges lignes dans les tons ocre, beige et brun.

Une tenture en trompe-l'oeil habillait tout le fond du mur. Elle recouvre une fausse maçonnerie représentée par de grosses briques grises aux joints blancs. On a retrouvé trois fragments de ce décor, dont deux qui en représentent les extrémités (Ill.35 et 36). On y observe les crochets et la tringle jaunes ocres qui se détachent du mur par un effet de trompe-l'oeil pour soutenir la tenture. Cette dernière est composée d'une bordure rouge et de grosses fleurs vertes à sept pétales faites au pochoir, sur un fond brun. On compte deux fleurs et demi sur la hauteur entre lesquelles s'intercallent des entrelacs et des volutes. La tenture est bordée d'une frange de trois couleurs différentes, brune dans le tiers supérieur, blanche au centre et rouge dans le tiers inférieur. La frange longe le

⁴⁰ Je reviendrai sur l'étude de ce saint et sur sa représentation au point 5.2.3.

fond de la tenture jusqu'au niveau du sol. Un troisième fragment placé sous la petite fenêtre⁴¹ (Ill.37) est composé d'un espace central blanc, bordé en-bas par deux bandes reprenant les motifs vus ci-dessus, la tenture et les franges, et au sommet par la tringle jaune ocre. L'espace centrale resté blanc devait être occupé par un tableau ou un tabernacle.

Un fragment a été prélevé sur l'embrasure ouest de la petite fenêtre. Il s'agit d'**un entrelacs de fines fleurs** à longues tiges brunes, aux feuilles vertes et aux pétales blanches au coeur quadrillé (Ill.38). Le même décor se trouvait certainement sur les autres côtés de la fenêtre.

• *La fenêtre du mur sud*

Les peintures murales qui décorent la grande baie du mur sud ont souffert. Les couches picturales du jambage est et de la couverte sont fortement estompées et le jambage ouest comporte une très grosse lacune. Sur la couverte de la grande baie on devine l'écu avec **les armes de l'évêché**, soutenu par deux anges (Ill.40). Seul l'ange de gauche subsiste, il est vêtu d'une tunique ocre blanche et porte de grandes ailes vertes. Sur l'écu, on distingue encore la volute de la crosse d'évêque (Ill.41).

Sur le jambage est était représenté **le Christ au Jardin des Oliviers** (Ill.42). Le Christ est placé dans le quart supérieur gauche, on ne voit plus que le dessin rouge de son nimbe et le fond de son manteau gris. Il est agenouillé pour être béni par la main de Dieu représentée dans l'angle au-dessus de lui. La main fait un signe de bénédiction dans un nimbe crucifère qui se superpose au cadre (Ill.43). On distingue un groupe de trois personnages au bas de la scène à droite, leur présence est attestée par des restes de pigments des manteaux qu'ils portaient. Un manteau bleu, orné d'une décoration blanche que l'on n'a pas pu identifier, se répand largement sur le sol. On voit à côté de celui-ci un autre manteau, dont il ne reste que la couche de chaux avec, plus haut, le dessin d'une main. Un troisième manteau brun apparaît au-dessus du sol, à la gauche des deux précédents. On remarque encore sur la couche blanche de chaux du fond plusieurs marques de couleurs comme des restes de pigmentation verte indiquant probablement de l'herbe et une bande ocre, au deux-tiers du cadre droit, qui pourrait représenter une barrière.

La remise des droits régaliens par Charlemagne à Saint Théodule fait face au **Christ au Jardin des Oliviers**. L'empereur Charlemagne trônant remet au saint, debout devant lui, l'épée de la régalie (Ill.44). Dans la partie supérieure, on peut distinguer

⁴¹ La découpe du fragment représente le négatif de l'escalier de l'autel qui n'existe plus aujourd'hui.

encore un détail de la couronne de Charlemagne et le sommet de la tête de saint Théodule, sa mitre à deux pointes de couleur verte, ornée de bijoux et la volute de sa crosse (Ill.45). Dans la partie inférieure, on ne voit de Charlemagne que le bas de ses jambes depuis les genoux. Il porte un manteau vert au revers blanc par-dessus une tunique blanche. Ses pieds, dans des chausses blanches, reposent sur le socle du trône. Le bord du dossier est décoré de trèfles sculptés et l'accoudoir finit en volute. Le côté du trône est marqueté avec deux arcs rehaussés de détails blancs. Saint Théodule est vêtu des habits liturgiques de fête, comme saint Grat vu précédemment. Il porte une chasuble bleue sur une dalmatique verte à bordure blanche, fendue sur le côté. En-dessous, il porte une tunique blanche et l'étole. Sa crosse est posée devant lui.

• *La voûte et le mur nord*

Notre connaissance des décors des voûtains se limite à un seul fragment qui porte une décoration géométrique et florale difficilement identifiable (Ill.39). Le mur nord, quand à lui, ne nous a laissé aucune trace de décor pouvant nous donner un idée du sujet qui devait certainement orner ce mur.

• *L'arc triomphal*

Les décorations de l'arc triomphal n'ont pas été déposées, elles sont restées en place et sont en mauvais état de conservation. Quatre personnages occupent l'intrados (Ill.46-47). On reconnaît sainte Barbe (Ill.49) qui tient une tour dans ses mains au bas du côté nord de l'arc. Elle est vêtue d'une tunique bleue sous un manteau rouge retenu sur la poitrine par une importante broche et porte de longs cheveux blonds qui tombent le long de ses épaules et de ses bras. Les trois autres personnages qui portent des cheveux courts semblent être plutôt de sexe masculin. Chacun d'eux porte un livre, mais aucun autre attribut n'est visible⁴² (Ill.50-51). Tous les quatre sont représentés debout sur un sol ocre recouvert d'un tissu (?) vert grillagé et sous un arc en forme de gâble en accolade. A leurs pieds une inscription, illisible aujourd'hui, les nommait sans doute (Ill.52-53). Sur l'extrados côté chœur, on voit encore quelques fragments d'une frise décorative (Ill.48).

⁴² Le livre, qui est lié à la fonction d'enseignement peut être porté par des saints, des prophètes, les apôtres ou les évangélistes. Une identification exacte n'est pas possible, cependant on peut exclure les évangélistes qui sont toujours au nombre de quatre, il s'agirait ainsi soit de prophètes, soit de saints.

2. 3. TECHNIQUE DE REALISATION ET RESTAURATION

A Tourbillon, nous sommes en présence de peintures murales réalisées à la détrempe, une technique "(...) dans laquelle les pigments sont liés entre eux et à la préparation ou enduit par un adhésif en solution aqueuse ou en émulsion (oeuf, caséine, colle animale, résine)."⁴³ Dans un deuxième temps, le peintre a utilisé des pigments à sec pour des retouches, ces applications, beaucoup plus délicates, seront les premières à souffrir des diverses altérations.

Le restaurateur, Th.-A. Hermanès⁴⁴, a remarqué lors de son travail que l'enduit, constitué de sable et de chaux, avait été posé en une seule fois et d'une couche plus ou moins régulière de 1 cm. Cet enduit adhérerait au mur, où se trouvaient les peintures du XIV^{ème} siècle, grâce à des piquages denses et réguliers sur ces dernières. Avant d'appliquer un badigeon de chaux, servant de préparation, le peintre a esquissé déjà certains sujets au fusain. Puis, sur le fond blanchâtre ni très fin, ni de grande qualité, il mit en place les scènes et les personnages à l'aide d'un pinceau chargé de peinture ocre rouge et parfois aussi à l'aide du fusain.

Les couleurs les plus fréquentes sont les terres: terre d'Ombre brûlée, terre de Sienne brûlée, terre de Sienne naturelle et ocre jaune. Du blanc de chaux (dit aussi blanc Saint-Jean) ou de la céruse, des rouges de deux types: du minium et du cinabre, du vert de la malachite, du bleu de l'azurite et du noir sont aussi souvent utilisés. Toutes ces couleurs sont naturelles à l'exception du minium. Chacune d'elles, en peinture murale, est instable, elles réagissent différemment aux altérations du temps ce qui explique les virements du bleu au vert et du vert, du rouge et du rose au brun-noir. Il faut remarquer aussi l'utilisation de métaux précieux comme l'or ou l'argent (ce dernier ayant été probablement remplacé par l'étain).

Les restes des peintures murales du XV^{ème} siècle ont été déposés en 22 parties, le restaurateur a cherché à suivre, dans son découpage, les joints de mortier situés aux angles de l'architecture. Le choix de la dépose s'imposait ici dans la mesure où l'on voulait récupérer le cycle de peintures murales antérieur. Cependant, dans l'absolu, cette technique est à réprouver puisque: "la peinture murale est partie intégrante de l'architecture qu'elle complète. Aussi toute séparation de la peinture et de son support original constitue-t-elle une altération radicale et irréversible de l'une et de l'autre (...)."⁴⁵ En effet, cette technique déjà connue dans l'antiquité, fut pratiquées largement au début de ce siècle en provoquant des dommages irrémediables. Aujourd'hui on n'a recours à

⁴³ P. et L. Mora et P. Philippot, 1977, p. 379.

⁴⁴ Je me réfère, pour les indications qui suivent, à son *Rapport de restauration* de 1998, pp. 15-22.

⁴⁵ P. et L. Mora et P. Philippot, 1977, p. 279.

cette technique que dans des situations extrêmes comme celle de la chapelle de Tourbillon où, sans cette intervention, les peintures murales auraient disparu.

En 1966, Th.-A. Hermanès et ses collaborateurs après avoir dépoussiéré, nettoyé et consolidé la pellicule picturale, arrachèrent celle-ci selon la technique du *strappo*. Par la suite ils nettoyèrent le revers de la couche picturale arrachée, où ils posèrent une préparation prête à recevoir un support rigide. Lors de la restauration proprement dite, qui débuta en 1966, les restaurateurs retirèrent sur l'endroit les différentes toiles appelées "facing" ayant servi à l'arrachage. Une fois sur son nouveau support, la couche picturale put être restaurée. On nettoya cette dernière à l'eau, on mastiqua les lacunes puis on retoucha avec de l'aquarelle selon la technique du *tratteggio*⁴⁶.

⁴⁶ Il s'agit d'une technique de décomposition des couleurs que l'on reconstitue en de fins traits.

3) STYLE ET INFLUENCES

Nous avons désormais pris connaissance des peintures murales déposées du XV^{ème} siècle, de leur contexte historique et de leur iconographie, il s'agit maintenant de définir à quelle tendance stylistique elles appartiennent. On connaît dans le diocèse sédunois du XV^{ème} siècle tout un ensemble d'oeuvres de très belle qualité dénotant l'esprit averti des commanditaires de l'époque, issus des grandes familles du Valais. La situation géographique tient un rôle important dans la détermination d'un style. Le diocèse de Sion, au centre de l'Europe, est sensibilisé par les différentes tendances artistiques du nord et du sud qui transitent par les Alpes.

Après avoir détaillé la manière de l'artiste qui réalisa les peintures murales de la chapelle de Tourbillon, je rattacherai celles-ci aux réalisations artistiques sédunoises et examinerai ce cycle dans le contexte international.

3. 1. LE STYLE

L'état de conservation des peintures murales de la chapelle de Tourbillon est tel qu'il ne permet pas une analyse détaillée du style. En effet, les détails relatifs à la manière de l'artiste ne sont, pour la plupart, plus visibles; les traits des visages si caractéristiques et les drapés sont trop endommagés. On discerne encore faiblement les visages de sainte Catherine et celui de la Vierge, mais les autres ont disparus; les rehauts servant à marquer le drapé, certainement exécutés à sec, ont aussi été effacés avec le temps. Cependant certains détails subsistent et nous permettent de tirer quelques conclusions.

La composition et la disposition des peintures dans la chapelle sont très intéressantes. Similaire en partie à celle du XIV^{ème} siècle, la répartition des sujets reste conventionnelle, mais elle devient pertinente par les différentes interprétations qu'il en découle.

3.1.1. La composition

L'espace occupé par les peintures murales dans la chapelle de Tourbillon se résume au mur du chevet, au mur sud et à l'intrados de l'arc triomphal. Si au mur sud on a une répartition de scènes narratives, à l'arc triomphal, ce sont des figures hiératiques qui en garnissent l'intrados. Au chevet au contraire, les figures et les scènes narratives s'alternent pour former un ensemble bien défini.

Au chevet nous voyons, entre le récit divisé de l'Annonciation et la Crucifixion au centre, des couples de saints immobiles, en pied, placés de trois-quarts. Les deux protagonistes de l'Annonciation encadrent véritablement le chevet lui offrant ainsi une unité et mettant en évidence la scène centrale. Le cycle antérieur représentait déjà les mêmes scènes aux mêmes endroits, la composition dictée alors est donc reprise sans changement au XV^{ème} siècle respectant ainsi un agencement conventionnel.

Des personnages, comme ici des saints qui succèdent aux anges cérophores du XIV^{ème} siècle, placés aux jambages des fenêtres est fréquent. L'espace occupé étant limité sur la largeur, mais important sur la hauteur, des personnages en pied sont donc tout indiqués. Que ces saints soient représentés par couple avec une alternance d'homme et de femme, ceci reste plus particulier. On connaît d'autres exemples de cortèges de saints dans les chœurs des églises, peints soit aux jambages des fenêtres soit sur les murs absidaux, mais ils sont généralement placés de façon individuelle. Ainsi sur les jambages des fenêtres du côté nord du presbytère de l'église Saint-Antoine à Ranverso dans le val d'Aoste, sont peints des saints et des saintes sous des édicules gothiques. Ici, chaque figure est isolée et occupe tout le jambage⁴⁷ (Ill.62). Plus proche de Tourbillon, sur le mur de l'abside de Valère chaque saint occupe une espace défini par un arc trilobé (Ill.57).

On observe une autre particularité à Tourbillon, les scènes narratives et les figures des saints sont encadrées⁴⁸. L'image individuelle ou narrative entretient certainement un rapport particulier avec son cadre, car que ce soit une bordure historiée ou un simple filet "l'encadrement peint se trouve souvent au Moyen Age au coeur de la définition d'un sujet iconographique, au point de lui donner son identité et par voie de conséquence un supplément de sens"⁴⁹. Au chevet de la chapelle de Tourbillon, l'Annonciation, les anges entourant l'oculus et probablement la Crucifixion sont entourés d'un simple filet noir (Ill.23). La fonction de ce dernier se situe au niveau de la mise en scène, en quadrillant ainsi l'espace, le filet donne un rythme et une meilleure lisibilité des scènes. Les saints

⁴⁷ Giacomo Jaquerio, 1979, pp. 34-35, les auteurs proposent une datation de ce cycle antérieure à 1430.

⁴⁸ Op. cit. pp. 8-9.

⁴⁹ D. Rigaux, 1997, pp. 187-188.

des jambages sont entourés de véritables cadres aux angles chanfreinés, l'artiste s'est appliqué à rendre ceux-ci similaires à ceux qui encadrent les panneaux ou les retables (Ill.29-30). Cette manière de faire assume dès lors une véritable fonction religieuse puisque: "il isole l'image afin de l'offrir à la contemplation et à la vénération du fidèle"⁵⁰. Cette interprétation du cadre s'accorde tout à fait avec nos figures hiératiques qui ornent une chapelle privée destinée à la dévotion personnelle.

La composition traitée ici rappelle celle des retables comme l'a fait remarquer Th.-A. Hermanès dans son rapport de restauration⁵¹: "L'organisation reconstituée de cette paroi fait apparaître trois registres: le supérieur était constitué du personnage de l'oculus et des deux anges agenouillés, l'inférieur voyait se dérouler le même système de courtines que celui qui orne le bas de la paroi sud avec les fragments qui en subsistent. Le registre médian, avec le Calvaire au centre et les deux embrasures de fenêtre, s'articule encore aujourd'hui tel un polyptyque du XV^e siècle, avec son panneau central, sa prédelle et tous ses volets latéraux ouverts. Cet effet de retable devait être renforcé par la couleur uniforme des fonds des panneaux entourant le Calvaire, rouge cinabre pour les plus proches, puis bleu azurite, et rouge à nouveau pour les "volets" de l'Annonciation apparaissant comme dédoublés". Ce parallèle établi ici est tout à fait pertinent et le fait quelque peu dérangentant que ce faux retable soit placé si haut dans l'abside s'explique certainement par sa soumission à l'emplacement des fenêtres. Ces arguments sont complétés aussi par les remarques mentionnées plus haut. Tout d'abord, le choix iconographique de la composition se compare tout à fait à ceux de nombreux retables. On retrouve fréquemment des cortèges de saints à l'intérieur des volets se dirigeant, quand ceux-ci sont ouverts, vers la scène centrale. Cette composition est aussi reprise sur des panneaux d'autel comme sur celui exécuté par un artiste du cercle du maître de la sainte Véronique, en 1409, où les saints sont représentés par couple autour d'une crucifixion⁵² (Ill.63). Dans le cas des peintures murales ici étudiées, leurs cadres et les fonctions qui en découlent les mettent d'autant plus en rapport avec le retable ou le panneau.

Toujours dans le sens d'une assimilation à un faux retable, on peut citer P. et L. Mora et P. Philippot qui définissent la peinture murale comme une partie intégrante du lieu où elle se trouve ayant un "pouvoir propre lui permettant de feindre la sculpture et l'architecture, (...) en réalisant par l'image des articulations que l'artiste ne pouvait ou ne voulait pas réaliser effectivement en trois dimensions."⁵³ Ainsi pour des raisons

⁵⁰ Ibid., p. 191.

⁵¹ Th.-A. Hermanès, 1998, p. 6.

⁵² R. Budde, 1986, p. 50 et 213: catalogue N°32, le panneau se trouve à Darmstadt au Hessisches Landesmuseum. Une autre représentation de couple de saint sur un triptyque attribué à un maître de l'entourage de S. Lochner au environ de 1420 est aujourd'hui Wallraf-Richartz Museum de Cologne.

⁵³ P. et L. Mora et P. Philippot, 1977, p. 3.

d'espace, de goût, de moyens ou pour une autre raison qui restera inconnue, l'artiste a choisi de reproduire un polyptyque à l'échelle du chevet de la chapelle.

3.1.2. L'espace

La notion de représentation de l'espace chez le peintre de Tourbillon est difficile à évaluer puisque la seule scène qui auraient pu nous en faire la démonstration, celle de saint Georges terrassant le dragon, a disparu. Cette scène, comptait en tout cas deux plans, celui où le saint combattait le monstre et celui où se trouvaient le château et les parents de la princesse. Si on ne peut donc pas juger de la qualité de la représentation spatiale, on peut en revanche admettre que le peintre savait créer une sensation de profondeur et pour se faire, il a eu recours à des moyens que l'on remarque dans de nombreux autres détails.

Le peintre joue en particulier avec les cadres chanfreinés, dans lesquels figurent les saints, pour donner l'illusion de profondeur. On remarque surtout l'effet de ce procédé dans la partie inférieure blanche qui semble nous inviter à entrer dans le "tableau". A cet effet de trompe-l'oeil s'ajoutent d'une part les inscriptions sur le montant horizontal supérieur et d'autre part des débordements des sujets peints. Les noms des saints que l'on discerne encore⁵⁴ sont comme gravés dans le bois, donnant un certain volume au linteau. Plus intéressants sont les multiples débordements des sujets sur les cadres, brisant le plan unique. On voit ainsi que l'aile de l'archange Michel recouvre le montant droit du cadre comme la traverse de la croix d'Hélène le linteau, on remarque que le manteau de cette dernière comme la tiare et la croix de saint Fabien, l'épée et les cheveux de sainte Catherine et le manteau d'Apolline enjambent plus ou moins généreusement l'encadrement.

A l'intérieur des cadres encore, le peintre joue avec la profondeur. Les saints sont en effet tous représentés sur des sols en dégradé allant d'une couleur claire à l'extérieur à une couleur plus foncée vers le fond créant ainsi une impression de deuxième plan. Cette sensation réaliste de profondeur est accentuée par les petites touffes d'herbes qui recouvrent le sol (III.68-69).

Au mur sud, le peintre nous fait une très belle démonstration de trompe-l'oeil avec la fausse tenture qu'il représente par-dessus une fausse maçonnerie (III.35-36). Le but recherché est parfaitement atteint, la barre sortant du mur pour soutenir la tenture est crédible avec un effet d'ombre entre elle et le sommet du tissu. Lorsqu'on voit ici la qualité de la reproduction de la maçonnerie, on a de la peine à imaginer le même artiste à la réalisation de celle placée au-dessous des cadres des jambages. Exécutées

⁵⁴ On ne distingue plus que ceux des saintes Catherine et Apolline.

sommairement, ces pâles imitations de maçonnerie tentent de créer un effet d'ombre et de lumière qui proviendrait de la fenêtre.

On ne peut malheureusement plus vraiment mesurer le volume qui était donné aux saints, à leur visage et à leurs vêtements. Les ombres et les lumières étaient en effet indiquées par des rehauts de différentes couleurs, dont on a retrouvés quelques traces lors de la restauration⁵⁵, mais qui, ajoutés à sec, ont pour la plupart disparus. De même, les saints représentés sur l'intrados de l'arc triomphal ne nous permettent plus, à cause de leur mauvais état de conservation, de distinguer un éventuel effet d'une représentation spatiale.

3.1.3. Le dessin

Les différentes altérations ont dégradé de façon irréversible les détails relatifs à la qualité du trait du peintre. Des lacunes ont emporté presque toutes les têtes et l'usure du temps a effacé les plissés des vêtements, définis par des rehauts à sec. Les caractéristiques du style du maître qui se reflétaient certainement dans les traits du visage et dans le rendu du drapé ne sont plus visibles.

Cependant, on peut encore observer certains éléments qui nous donneront une piste afin de déterminer l'appartenance stylistique de l'artiste. Les personnages féminins sont représentés avec des épaules étroites et tombantes, une taille haute et un ventre légèrement proéminent et surtout, comme on peut le voir encore avec sainte Catherine et avec la Vierge de l'Annonciation, avec une douce inflexion de la tête. La Vierge est l'unique figure à avoir conservé quelques traits de son visage, on distingue encore sa bouche étroite aux lèvres bien fournies et ses petits yeux tombants. Il ne me semble pas trop audacieux d'attribuer à toutes les saintes les mêmes traits que ceux du visage de la Vierge, de même que les saintes paraissent toutes porter leurs cheveux de manière identique: séparés sur le front par une raye centrale, resserrés dans la nuque et se prolongeant le long des deux bras. On voit encore quelques mains gauches, elles sont de forme oblongue avec des doigts fins et serrés et elles tiennent avec une certaine mollesse les attributs.

Ces différents traits physionomiques nous amènent au style courtois du gothique international ou "weicher Stil" qui se définit par la douceur et la préciosité. Les raffinements caractéristiques de ce style se trouvaient certainement dans les détails qui manquent aujourd'hui et dont les quelques traces de feuilles d'or et de métal en sont les témoins.

⁵⁵ Th.-A. Hermanès, 1998, pp. 17-18.

Le rendu du drapé est aussi fortement endommagé et on peut difficilement en examiner les détails, cependant on peut considérer les différentes manières avec lesquelles le peintre fait tomber les manteaux et les fait s'étaler sur le sol. Le point d'attache se situe au niveau de la poitrine avec le fermoir. Chez les saints Fabien et Catherine (Ill.30) le drapé tombe en volute et est relevé par un geste de l'avant-bras. Il en est de même pour le pan droit du manteau de sainte Apolline (Ill.29) alors que le pan gauche tombe droit et se casse au niveau du sol. Ces différents points de suspension, où le tissu est retenu et soulevé créant un mouvement et laissant apparaître parfois le revers, font la spécificité de ces drapés, on le remarque tout particulièrement chez sainte Catherine.

Si les tuniques, diffuses depuis la taille, s'étalent aussi au sol en cachant les pieds des saintes, celles des saints s'arrêtent à des hauteurs différentes pour chacun: à mi-mollet pour Sébastien et à la cheville pour les autres. Le drapé est ici différent encore, il tombe droit et les plis sont en queue d'aronde.

A la suite de cette étude, on découvre la diversité, la richesse et l'application que donna le peintre à la réalisation de ces peintures murales. Si on ne peut pas bien mesurer l'étendu de son travail de finition, on peut tout de même conclure de la belle qualité d'exécution avec une composition pertinente, des physionomies respectant les tendances du gothique international et une variété des rendus des tissus qui permet, contrairement aux traits physiques, d'individualiser chaque saint.

3. 2. ETUDE COMPARATIVE

L'étude du style et des différents procédés utilisés par l'auteur des peintures murales de Tourbillon doit pouvoir nous permettre, dans un premier temps, d'associer ou de distinguer ce cycle de la production locale, puis de le situer par rapport à une aire géographique plus étendue. Réalisées dans le diocèse sédunois durant la première moitié du XV^{ème} siècle, ces peintures ont été commanditées par un évêque de goût, Guillaume VI de Rarogne. Ce dernier, dont la fibre artistique se révéla bien avant qu'il soit nommé au siège épiscopal, avait déjà fait venir à Valère, à plusieurs reprises entre 1433 et 1437⁵⁶, l'artiste fribourgeois Peter Maggenberg (1380-1462)⁵⁷.

⁵⁶ M. Hering-Mitgau, 1991, pp. 202-206.

⁵⁷ Op. cit. p. 5.

3.2.1. Une comparaison avec des oeuvres locales

L'opinion générale, surtout depuis la publication du mémoire de licence d'Anne-Catherine Fontannaz-Fumeaux⁵⁸, s'accorde à assembler un certain nombre de réalisations exécutées sous l'épiscopat de Guillaume VI de Rarogne. En effet, ce dernier fit des commandes nombreuses et variées et il est nécessaire de les mettre en parallèle pour découvrir si un seul maître ou plusieurs artistes en sont à l'origine.

Je vais reprendre chaque objet concerné et l'étudier en parallèle avec les peintures murales de la chapelle de Tourbillon. Cette étude ne put être établie en 1993 par A.-C. Fontannaz-Fumeaux puisque les fragments récupérés n'avaient pas encore été détachés de la toile de dépose. En revanche l'auteur avait mis en rapport, avec beaucoup de pertinence, les peintures murales de Sankt German avec le tableau de l'Adoration des Mages et le Missel de Guillaume VI de Rarogne en concluant qu' "un seul et même peintre sans doute formé en milieu germanique, présent à Sion à l'époque de Guillaume VI, a probablement réalisé [c]es oeuvres aussi diverses"⁵⁹.

• *Les peintures murales de Sankt German*

Les peintures murales de Sankt German, près de Rarogne en Valais, représentent l'Annonciation, la Vierge à l'Enfant et la Crucifixion ainsi que des saints. Elles datent probablement de quelques années avant 1442⁶⁰, date à laquelle est attestée une nouvelle consécration suite à des aménagements intérieurs⁶¹. Cette réalisation est donc antérieure aux peintures de Tourbillon.

La scène de l'Annonciation de la paroi nord-est et la figure de sainte Barbe (Ill.73-72), représentée sur le jambage sud de la fenêtre, se prêtent à de nombreuses comparaisons avec le cycle de Tourbillon. Malgré l'état de conservation très lacunaire de la scène de l'Annonciation de Tourbillon (Ill.24), on distingue suffisamment la Vierge pour la comparer avec celle de San German. Toutes les deux ont la même silhouette, la tête légèrement inclinée vers l'épaule droite, elles sont agenouillées et tiennent leurs mains croisées sur leur poitrine de façon identique. Elles portent un même nimbe doré cerné de noir qui est traversé par la colombe du Saint-Esprit et sont vêtues d'un manteau bleu qui tombe et s'étale pareillement sur le sol.

D'autres détails physiologiques et vestimentaires rapprochent les différents protagonistes des deux chapelles. On retrouve le même type de main, oblongue et molle, aux doigts serrés, comme la main droite de sainte Barbe à Sankt German qui est similaire

⁵⁸ "Les peintures murales de Sankt German. Un atelier gothique international dans le Valais de Guillaume VI de Rarogne" dans *Vallesia*, XLVIII, 1993, pp. 367-426.

⁵⁹ Ibid., p. 399.

⁶⁰ Ibid., pp. 369-370.

⁶¹ Idem: on a retrouvé l'acte de consécration signé du sceau de Guillaume VI de Rarogne.

à celles vues à Tourbillon. Sainte Barbe porte ses cheveux de la même manière que sainte Catherine. Le choix vestimentaire est aussi similaire, tous les saints portent des manteaux retenus sur la poitrine par une broche par-dessus une tunique nouée très haut à la taille pour les femmes. Les caractéristiques du rendu du drapé à Tourbillon sont valables aussi à Sankt German: les pans des manteaux tombant en volute sont relevés de façon à voir le revers et la main portant soit un livre soit un attribut est recouverte en signe de respect.

D'autres points de comparaison peuvent être établis relevant de la même conception mentale de l'auteur des peintures. La représentation spatiale, caractérisée à Tourbillon par l'encadrement des scènes et des figures, se retrouve à San German. En effet, le cadre dans lequel se tient sainte Barbe est identique à ceux où se placent les saints de la chapelle de Tourbillon, bien qu'il soit ni chanfreiné, ni aussi soigné. De même que les manteaux de sainte Apolline ou sainte Hélène, celui de sainte Barbe déborde sur le cadre rompant toute platitude. Dans tous les cas, les saints sont placés devant un fond uni, debout sur un sol au dégradé suggérant la profondeur. Cependant, on remarque une nette différence dans la représentation de l'intérieur des scènes de l'Annonciation. A Sankt German la Vierge est dans un intérieur richement décoré, alors qu'à Tourbillon la scène est dépouillée comme on peut le voir malgré le mauvais état de conservation. Dans cette dernière chapelle, l'artiste a peut-être cherché à accorder cette scène, par sa simplicité, avec la représentation des saints des jambages.

En conclusion et au regard de ces nombreuses similitudes, il faut admettre que les deux cycles de peintures murales sont très proches. Au delà du fait qu'elles aient été exécutées à quelques années d'intervalle et dans un périmètre peu important, on peut certainement attribuer ces peintures à un même artiste ou, du moins, à un même atelier.

• *Le tableau de l'Adoration des Mages*

La peinture sur bois conservée à Valère représentant les différentes scènes de la Nativité, l'Annonce aux bergers, la Procession des Mages et l'Adoration des Mages ne connaît pas encore de datation précise, les différentes opinions s'accordent sur une fourchette de 1425 à 1440. Dans les angles du tableau, on retrouve les armes de la noble famille Asperlin, mais la réalisation est certainement antérieure à l'accession au siège épiscopal d'Henri Asperlin en 1451⁶² (III.74).

Des similitudes tout à fait pertinentes peuvent être établies en comparant le tableau de Valère et les peintures murales de Tourbillon. Si on met en parallèle la Vierge de la Nativité (III.75) avec celle de l'Annonciation et sainte Catherine qui se trouvent dans la chapelle de Tourbillon, on observe le même port et la même inclinaison de la tête, les

⁶² Pour plus de détails, consulter A.-C. Fontannaz-Fumeaux, 1993, pp. 393-397 et 403-405

mêmes longs cheveux contournant le visage et les mêmes mains oblongues aux doigts serrés. On remarque aussi la même fine découpe rectangulaire des ongles des mains jointes de la Vierge agenouillée devant le nouveau-né à Valère que sur les mains de sainte Apolline à Tourbillon. On note enfin la mollesse de la main de Joseph qui tient son bonnet dans la scène de l'Adoration des Mages (Ill.75), identique à celle des saints Michel ou Sébastien (Ill.71) tenant leur attribut.

La Vierge de la scène de la Nativité et Joseph de la scène de l'Adoration des Mages portent des longs manteaux qui choient sur le sol comme ceux des saints de Tourbillon. On peut rapprocher particulièrement le drapé raide des pans du manteau de Joseph et de sainte Apolline, se cassant au niveau de sol. On peut comparer aussi le vêtement court d'un page accompagnant les rois Mages (Ill.76) avec celui de saint Sébastien. A Valère, l'effet du plissé est rendu par des rehauts comme on l'avait observé à Tourbillon.

On reconnaît à Valère le goût naturaliste de l'artiste dans le soin qu'il a mis à répartir au sol des arbres stylisés, des petites fleurs et des touffes de feuilles. Ces dernières, de même que les fleurs en forme de clochette (des campanules), garnissent également les sols sur lesquels se tiennent les saints de Tourbillon. A Valère, l'ange dans le ciel qui annonce la bonne nouvelle aux bergers (Ill.77) tient son phylactère comme tiennent les anges de Tourbillon les écus dans les couvertes. Les différentes villes représentées (Ill.78) sont entourées de murailles à la maçonnerie et aux créneaux similaires au château à l'arrière-plan de saint Georges terrassant le dragon.

Une différence reste frappante cependant, l'ensemble du tableau, le nimbe de la Vierge en particulier, est traité de façon beaucoup plus riche que le sont les peintures murales. Pour expliquer cela, il faut d'une part se rappeler que presque tous les rehauts précieux ajoutés aux peintures murales ont disparu avec le temps et d'autre part admettre que ce décalage, qui devait certainement exister, est inhérent à la différence de technique. On recherche, en peinture murale un effet de monumentalité et cet art est tout différent de celui de la peinture sur panneau qui permet toutes les préciosités assorties au goût de l'époque.

Après cette première analyse, il faut admettre que l'auteur des peintures murales de Tourbillon pourrait être le même que celui qui réalisa le tableau de l'Adoration des Mages de Valère, puisque les différences qui séparent les deux oeuvres peuvent être expliquées par la nature de la technique appliquée. Le panneau de Valère a très probablement été exécuté avant les peintures de la chapelle Saint-Georges et aurait pu lui servir d'exemple.

• *Le Missel de Guillaume de Rarogne*

Ce missel, conservé aux Archives du Chapitre de Sion (classé Ms.19), fut commandé par Guillaume VI de Rarogne et exécuté par le copiste Johannes Thieboudi en 1439. Un miniaturiste a consacré l'intérieur des initiales à des illustrations, malgré la petitesse de l'espace, les figures représentées sont peintes à larges traits. Le rapprochement entre ce missel et le tableau de Valère est suggéré une première fois en 1985 par A. Jörger⁶³ et est repris par A.-C. Fontannaz-Fumeaux qui le confirme en se basant sur des analogies au niveau des détails formels d'une part et sur la similitude de la composition d'autre part⁶⁴. Il est vrai que les ressemblances entre le saint Sébastien du Missel et le jeune page de la suite des rois Mages (Ill.79-80) ou entre le saint Antoine du Missel et Joseph du tableau de Valère, tous les deux représentés en vieillards grisonnant portant une barbe bifide (Ill.81-82), sont frappantes. On remarque aussi que les scènes de La Nativité et de L'Adoration des Mages, présentes dans chaque oeuvre, ont une composition similaire établie par un étagement des plans.

Si on accepte cette dernière hypothèse, il en découle que l'auteur du Missel est aussi celui des peintures murales de Sankt German. Toutefois, les points de contact entre ces deux objets ne sont pas évidents. A.-C. Fontannaz-Fumeaux relève quelques ressemblances dans la représentation de la Crucifixion et dans le traitement du drapé, mais elle base son rapprochement essentiellement sur leur référence commune qui est le tableau de Valère.

Le rapprochement du missel avec les peintures murales de Tourbillon rencontre les mêmes difficultés qu'avec le cycle de Sankt German, lesquelles s'expliquent peut-être par la différence de technique. Néanmoins, on retrouve dans les deux réalisations des points communs. On constate d'une part que les couleurs dominantes du Missel comme à Tourbillon sont le rouge et le bleu et d'autre part plusieurs parallèles peuvent être établis entre la Crucifixion du Missel, qui occupe tout le recto du feuillet 34 (Ill.83), et nos peintures murales.

Avant tout, on remarque que la scène de la mort du Christ est placée au centre d'un cadre comme le sont tous les saints du chevet de la chapelle Saint-Georges, ensuite nous notons plusieurs détails formels similaires. La Vierge et le saint Jean de la Crucifixion du Missel portent des nimbes de mêmes proportions que ceux des saints de Tourbillon. Saint Jean est vêtu d'une tunique bleu claire et d'un manteau dont le drapé, tombant en volute et laissant apparaître son revers, rappelle les manteaux des saints de Tourbillon. Le manteau de la Vierge la recouvre entièrement jusqu'au sol où le tissu s'y répand comme chez sainte Apolline. Le langage des mains est toujours similaire, les fines

⁶³ J. Leisibach et A. Jörger, 1985, p. 75.

⁶⁴ A.-C. Fontannaz-Fumeaux, 1993, pp. 397-399.

maines de saint Jean se croisent sur sa poitrine comme celles de la Vierge de l'Annonciation de Tourbillon. Le traitement de la carnation est identique, dans les deux cas les traits sont rehaussés de blanc.

Une caractéristique curieuse se retrouve encore dans le cadre de la Crucifixion du missel et sur les côtés de la petite ouverture du mur sud de la chapelle Saint Georges. Il s'agit de mêmes petites fleurs au coeur quadrillé qui nous suggèrent de rapprocher ces deux oeuvres. Cette particularité se verra dans un quatrième objet que je vais amener à cette comparaison.

Après les différents recoupements établis ici, je conclus que le Missel comporte des éléments vraiment proches des peintures murales de la chapelle de Tourbillon et que l'auteur en est peut-être le même.

• *L'autel de la Visitation de Valère*

Cet autel, originellement dédié à Notre-Dame et aux saints Sébastien et Fabien⁶⁵, fut fondé par Guillaume de Rarogne en 1434, avant son accession au siège épiscopal. Il fut consacré en 1436 par André de Gualdo. L'autel reçu de nombreux ornements liturgiques, dont un panneau représentant la Visitation et une sculpture en bois de saint Sébastien polychromée, tous les deux peints par l'artiste fribourgeois Peter Maggenberg⁶⁶. En 1450, Guillaume VI, évêque, fit reconstruire l'autel et le consacra avant de partir pour l'Italie. A cette occasion il fit orner l'autel de nouvelles peintures et d'une inscription⁶⁷.

Th.-A. Hermanès a fait remarquer la similitude qui existe entre les rinceaux des faces latérales et des montants de l'autel (Ill.84) avec ceux qui ornent la bande décorative située sous la scène principale du mur sud de la chapelle de Tourbillon (Ill.32). Ce type de rinceaux se retrouve aussi sur le fragment du voûtain sud-est (Ill.39)⁶⁸. Cependant on peut encore observer, derrière l'autel (Ill.85-86), les mêmes fleurs au coeur quadrillé et aux longues tiges qui ornent l'embrasure de la petite ouverture sud de la chapelle ou qui décorent le cadre de la Crucifixion du Missel de Guillaume VI de Rarogne.

Ces observations m'amènent à associer l'auteur du nouveau décor de l'autel de la Visitation à l'auteur des objets traités jusqu'ici. Le dernier argument, la répétition de ce type de fleur si original, est particulièrement convaincant.

⁶⁵ Ce vocable est préférable à celui de la Visitation qui est plus tardif.

⁶⁶ Le panneau du retable se trouve actuellement à la cathédrale de Sion et la sculpture de saint Sébastien est exposé dans le chœur de l'église Valère.

⁶⁷ Th. van Muyden, 1902-1903, pp. 151-156.

⁶⁸ Th.-A. Hermanès, 1998, p. 13.

En conclusion, les parallèles établis ici révèlent indéniablement de très nombreuses similitudes que ce soit dans les choix iconographiques, la composition, le dessin, la perception spatiale ou d'autres nombreux détails formels. Les différences observées, la qualité du traitement en particulier, peuvent être imputées d'une part à la technique requise et d'autre part au format de l'objet.

J'approuve l'hypothèse de Mme Fontannaz-Fumeaux qui tend à rassembler le Missel de Guillaume VI de Rarogne (1439), les peintures de Sankt German (vers 1440) et le tableau de Valère (vers 1425-1440). On peut désormais associer à ce groupe les peintures murales de la chapelle de Tourbillon (1447) et le nouveau décor de l'autel de la Visitation (1450). Si on attribue à un même artiste la réalisation de ces oeuvres, celui-ci ne travailla certainement pas seul. S'il semble improbable de voir dans le diocèse sédunois un véritable atelier comptant de nombreux artistes, une deuxième main, moins agile, effectua pourtant certains détails qui se distinguent de la qualité de l'ensemble⁶⁹. On peut cependant émettre une deuxième hypothèse, celle de considérer le tableau de Valère comme le modèle qui servit de référence aux différentes oeuvres. En effet, on remarque tout au long de cette étude comparative que ce tableau en est le dénominateur commun. Si, pour ce dernier, on admet une datation de 1425 à 1430, cette hypothèse est plausible, si à l'inverse on adopte une datation plus tardive, autour de 1440, cette hypothèse ne l'est plus.

3.2.2. Les influences artistiques

L'étude de l'origine de l'auteur des peintures murales de la chapelle de Tourbillon rencontre les mêmes difficultés que rencontrait l'étude de son style. Cependant, si ce cycle fragmentaire et en mauvais état de conservation ne nous laisse que des indices fragiles, ces derniers peuvent être confirmés par les oeuvres auxquelles il se rattache, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent⁷⁰. De plus, au regard de l'étude de la composition et du dessin, certains éléments sont suffisamment parlants pour mettre en relation ces peintures avec certaines tendances artistiques de différents milieux.

Comme il a déjà été établi, les peintures de Tourbillon relèvent surtout du "weicher Stil". On reconnaît ce style de peinture venant du Haut-Rhin dans la douceur des physionomies et dans le goût du réalisme. On peut en effet comparer les saintes et la Vierge de Tourbillon à plusieurs exemples féminins provenant d'Allemagne du sud où on

⁶⁹ On remarque en particulier la différence de qualité entre les fausses maçonneries des murs est et sud de la chapelle de Tourbillon.

⁷⁰ A.-C. Fontannaz-Fumeaux, 1993, pp. 400-413: elle établit une étude conséquente sur l'origine du peintre du cycle de San German et du tableau de Valère.

retrouve une même inclinaison de la tête de forme ovale, une petite bouche charnue, de mêmes yeux ronds et tombants et des cheveux blonds séparés sur le front qui glissent le long des bras. Leur corps aux épaules étroites est recouvert d'un grand manteau retenu sur la poitrine par une broche sous lequel elles portent des tuniques serrées haut sur un petit ventre proéminent. Je ne citerais comme exemple que la Vierge aux fraisiers de 1425⁷¹ (Ill.87) qui est représentée sur un sol jonché de touffes de feuilles ou de petites fleurs qui rappelle les sols sur lesquels se tiennent les saints de la chapelle de Tourbillon. D'autre part la formule de couples de saints semble bien provenir aussi d'Allemagne du sud puisqu'on la retrouve sur différents exemples de cette région en particulier sur des retables ou des panneaux d'autel (Ill.63-64)⁷². De même encore, on trouve dans cette région de nombreux exemples de manteaux liserés et fermés par une grosse broche (Ill.88-89)

Il ne faut néanmoins pas négliger les apports de l'Italie du nord. En effet, il semblerait que le peintre de Tourbillon ait tiré quelques enseignements des grandes réalisations piémontaises. Ainsi la mise en place des saints dans des cadres ou sous des édicules à arc en accolade se retrouve dans les réalisations du peintre turinois Giacomo Jaquerio. Dans le presbytère de Sant'Antonio di Ranverso⁷³, des saints dans des cadres et sous des arcs en accolade bordent les deux fenêtres aujourd'hui condamnées (Ill.62). Saint Jean-Baptiste à la fenêtre de gauche et les saintes Marguerite et Marthe à celle de droite sont identifiables par leur attribut. Dans le même presbytère, sont représentés des prophètes en buste placés dans des cadres chanfreinés réalisés avec le plus grand raffinement (Ill.90). On remarque le long du mur de ce presbytère, une frise conventionnelle en Italie du Nord à grands rinceaux entrecoupés de médaillons à plusieurs disques (Ill.91). Ce type de frise est reproduit à Tourbillon, on en voit encore des fragments sous saint Guillaume et sous le dragon terrassé par saint Georges.

Ces inventions ont certainement trouvé un écho en Valais en transitant par la Cour de Savoie. Amédée VIII avait fait de sa cour un des grand centre culturel du début du XVème siècle en Europe. Les artistes d'Italie s'y arrêtaient de même que ceux venus du nord réalisant ainsi des échanges extraordinaires. Giacomo Jaquerio fut tout particulièrement apprécié et réalisa un grand nombre de commandes pour les ducs de Savoie. Le style de l'artiste piémontais, rattaché au gothique international, était certainement apprécié par les mécènes valaisans puisque ceux-ci feront appel à un artiste de la même lignée: Peter Maggenberg. Le cosmopolitisme de cette cour donnera au milieu alpin et à ses artistes une culture internationale, dont les sources sont multiples. Cependant, l'artiste qui exécuta les peintures de Tourbillon trouve sûrement son origine

⁷¹ Ce tableau se trouve au Städtisches Museum de Soleure.

⁷² Op. cit. p. 20, note 52.

⁷³ Op. cit. p. 19, note 47.

dans le milieu germanique, car bien qu'il emprunte des effets de composition à l'Italie du nord, son style se rattache clairement à l'Allemagne du sud.

Il n'existe aucune source manuscrite connue de nos jours, qui permette d'identifier le peintre de Tourbillon, mais on sait désormais qu'il est actif dans le diocèse sédunois durant tout le deuxième quart du XVème siècle. Parallèlement, entre 1431 et 1449, eut lieu le Concile de Bâle. A l'occasion de ces réunions internationales, les hauts dignitaires se déplaçaient accompagné d'une suite importante où l'on comptait de nombreux artistes, ces rencontres engendraient ainsi des échanges artistiques de grand intérêt. Si on sait qu'Henri IV Asperlin, futur évêque, est présent à Bâle en 1439, aucun document n'atteste la présence de Guillaume VI au Concile. C'est peut-être à cette occasion que l'auteur des différentes commandes de Guillaume VI fut recruté.

4) LA DECOUVERTE DES PEINTURES AU XIXème SIECLE

Après avoir pris connaissance des peintures murales de la chapelle de Tourbillon, de leur contexte historique, de leur programme iconographique et de leurs influences artistiques, il est intéressant d'exposer maintenant dans quel contexte ses peintures ont été remises au jour.

C'est au XIXème siècle, qu'on s'intéressa à nouveau au château et c'est désormais le contenu artistique de ce dernier qui motive le visiteur. Une bibliographie raisonnée de cette époque est pertinente dans deux optiques. D'une part, les textes manuscrits ou imprimés qui nous sont parvenus nous révèlent les parties manquantes aujourd'hui du programme iconographique et nous permettent d'affiner notre connaissance du cycle. D'autre part, ces textes démontrent la prise de conscience du patrimoine artistique en Suisse et en Valais. En effet, la découverte de Tourbillon et de ses peintures murales correspond à une période particulière durant laquelle, en Suisse, s'affirme un intérêt et se développe une conscience non seulement individuelle, mais aussi nationale, pour le patrimoine artistique. Dans ce contexte, il faut remarquer que dans la capitale valaisanne, les entreprises des personnes averties ne se concrétiseront qu'avec peine et n'aboutiront qu'un siècle plus tard.

4. 1. TOURBILLON JUSQU'A L'INCENDIE DE 1788

De la reconstruction du XVème jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, le château de Tourbillon ne subit que peu de changements. Devenu le domicile secondaire de l'évêque et habité essentiellement en été, Tourbillon n'occupait plus le même rôle politique, son enjeu était moins important et les quelques troubles politiques que subit le canton ne l'endommagèrent guère. On sait que l'évêque Adrien IV de Riedmatten (1604-1613) intervint dans la chapelle de Tourbillon, il refit notamment l'autel, ajouta un nouvel enduit

par endroit et un mur de chancel à la hauteur de l'arc de triomphe⁷⁴. Il commanda en 1652 au peintre Hans Ludolff, présent dans les diocèse entre 1640 et 1660, un retable, aujourd'hui disparu, dédié à saint Georges. On célébrait à la chapelle chaque année le saint le jour de sa fête⁷⁵.

L'incendie de 1788 fit de très importants dégâts; il fut déclaré par des étincelles portées sur la colline par le foehn qui boutèrent le feu aux "tavillons"⁷⁶. A Tourbillon, il détruisit les quelques meubles que devait contenir encore le château, sans oublier les nombreux portraits d'évêques qui décoraient les murs de la grande salle, mais tous les objets précieux avaient été transférés au château de la Majorie. C'est surtout de ce dernier que l'on se préoccupa après l'incendie, les pertes à déplorer étaient catastrophiques: le riche mobilier, les trésors, les archives épiscopales, contenant notamment les documents relatifs à la construction de Tourbillon, étaient détruits.

Les souvenirs du docteur Bonaventure Bonvin (1775-1863) réunis dans un manuscrit de 48 pages formés de deux cahiers, brochés par son neveu Antoine-Louis de Torrenté (1802-1880)⁷⁷, nous donne des indications sur l'état du château et de la chapelle avant l'incendie. Ainsi déplore-t-il les dégâts de l'incendie: "(...) Si mes ancêtres revenaient au monde, ils se demanderaient où est la ville de Sion; ils ne pourraient la reconnaître qu'aux châteaux de Valère et (de) Tourbillon et encore trouveraient-ils ce dernier en ruine, privé de ses toits, la chapelle Saint-Michel [sic] avec ses beaux vitraux coloriés toute dévastée; la grande salle contenant plus de cent vingt portraits des évêques du Valais, incendiée."⁷⁸ Plus loin il écrit encore: "(...) La tour carré que j'ai encore vue avant l'incendie renfermait deux chambres garnies de tous les portraits des évêques jusqu'à celui de (Melchior) Zen Ruffinen. (...) Dans la cour se voyait encore une chapelle dédiée à Saint Georges, à vitraux coloriés, la table de l'autel surmontée d'une belle pierre en marbre noir, confessionnal, sacristie, clocher, etc. Une petite porte percée dans les remparts conduisait à une prairie arborisée et de là à une poudrière près du mur d'enceinte oriental. Cette poudrière fut frappée par la foudre qui fit lancer la porte de l'entrée à plusieurs milliers de pas dans les vignes de Platta."⁷⁹

⁷⁴ F.-O. Dubuis, 1968, p. 4.

⁷⁵ H. Schiner, 1812, pp. 324-328.

⁷⁶ Petits bardeaux qui servaient à recouvrir les toits et les façades.

⁷⁷ A. Donnet et G. Cassina, 1985.

⁷⁸ Ibid., n°1, p. 7.

⁷⁹ Ibid., n°84, pp. 18-19.

4. 2. DES VISITEURS REMARQUABLES

La fortune critique des peintures murales de Tourbillon est très pauvre. Ces peintures seront découvertes avant le milieu du XIX^{ème} siècle, mais ne feront l'objet de travaux de conservation que plus de 100 ans plus tard. L'architecture du château sera considérée plus tôt et des travaux pour limiter sa dégradation seront entrepris dès la fin XIX^{ème} siècle. On ne voyait pendant longtemps que l'enveloppe, mais le contenu, malgré quelques mises en garde est pour ainsi dire ignoré.

• *Georges-Auguste Matile*

L'historien et professeur neuchâtelois George-Auguste Matile (1807-1881) découvrit en 1841 les peintures de la chapelle Saint -Georges. Il était venu à Sion à la recherche d'indications sur le fameux saint Guillaume, si populaire dans sa ville de Neuchâtel, et trouve à Tourbillon sa représentation⁸⁰. Matile exprime sa surprise face à sa découverte et face à l'état d'abandon de la chapelle: "M. le professeur Matile, étant à Sion le 14 août 1841, remarqua dans la chapelle de Tourbillon, château ruiné par un incendie qui le dévora il y a près de 60 ans, une fresque dont l'état de bonne conservation le frappa d'autant plus, que toutes les autres étaient plus ou moins endommagées, soit par les intempéries de l'air, soit plus encore par la main de l'homme, et le séjour des moutons et des chèvres, seuls animaux qui puissent arriver sur ce cône de rochers élevés. Cette fresque était à huit pieds au-dessus du sol dans l'angle S. E. S. et placée entre une fenêtre et l'arceau gothique de la voûte. On ne voyait de ce saint que la partie supérieure jusqu'aux genoux. M. Matile enleva de la muraille des pierres adossées contre elle et qui empêchaient de voir la totalité du dessin, et quelle ne fut pas sa surprise, de lire dans un cartouche en volute placé aux pieds du saint cette légende: Sanctus Wilhermus de Anglia, prepositus ecclesie Novi Castri."⁸¹ Le professeur rapporta à Neuchâtel un premier croquis de la représentation de Saint Guillaume et la Société d'Emulation patriotique voulut bien, trois ans plus tard, lui permettre de réaliser son projet, à savoir de faire exécuter, sur les lieux, par un homme d'art, la copie de ce portrait. Ainsi, en septembre 1844, G.-A. Matile prit un calque de Saint Guillaume et fit achever le travail par l'artiste-peintre Lorenz Justin Ritz (1796-1870) qui respecta parfaitement, selon le professeur, les traits de l'original⁸² (Ill.6). C'est grâce à cette intervention que nous est parvenu la copie

⁸⁰ Je reviendrai en détail sur la vie et l'iconographie de ce saint au chapitre 5.2.3.

⁸¹ G.-A. Matile, 1845, pp. 44-45.

⁸² G.-A. Matile utilise le terme de "calque", il aurait, si l'utilisation du terme est exacte, appliqué un papier transparent contre la représentation et reproduit les traits. On n'a malheureusement aucune trace de ce calque qui aurait eu la taille du saint, soit quatre pieds de haut ou environ 1m30. De plus, on ne sait pas exactement quelle est la part de l'artiste L. J. Ritz qui dut "achever", selon les termes de l'auteur, le travail de copiste.

de saint Guillaume, dont l'original qui aujourd'hui a presque en totalité disparu, mesurait quatre pieds de haut, soit environ 1m30.

G.-A. Matile, dans son ouvrage, se montre aussi choqué par le manque de sensibilité et de préoccupation face à ce monument: "On éprouve vraiment une impression pénible en voyant les propriétaires de ce château, porter si peu d'intérêt à la conservation de ses ruines, tandis que partout ailleurs en Suisse, et notamment depuis les dernières années, on rivalise à l'envi pour conserver tout ce qui porte le sceau de l'antiquité. Cette négligence surprend d'autant plus ici, que pour placer ces ruines à l'abri du vandalisme, il n'y aurait pas d'autres frais à faire que ceux d'une simple porte. Nous sommes persuadés que si Mgr de Sion apprenait jamais que les ruines de son château de Tourbillon peuvent avoir quelque intérêt pour l'antiquaire et offrir quelque attrait au touriste, il n'hésiterait pas à les mettre sous sa sauve-garde."⁸³

On relève ici l'insistance de G.-A. Matile pour la conservation de la chapelle, le professeur s'emporte même en associant la Suisse entière à ses préoccupations. Cependant, si on peut remarquer dans certaines villes, comme à Genève autour de la cathédrale Saint-Pierre, à Lausanne autour de la cathédrale Notre-Dame ou à Neuchâtel autour de la collégiale une certaine effervescence, on ne peut pas encore dire, à la moitié du XIX^{ème} siècle, que dans tout le pays on "rivalise à l'envi" pour préserver le patrimoine artistique. Il est vrai qu'on voit naître un intérêt pour ce qui est du Moyen-Age durant la première moitié du XIX^{ème} siècle en Europe, mais en Suisse des personnalités brillantes, comme Jean-Daniel Blavignac à Genève, se mobilisant en faveur de la protection des monuments historiques, sont encore rares et surtout il faudra patienter quelques dizaines d'années encore pour que des lois sur la conservation du patrimoine se mettent en place.

Il y a cependant une explication à la réaction excessive de G.-A. Matile. La situation neuchâteloise est particulière puisque dès la fin du XVIII^{ème} siècle divers personnalités se sont intéressées à la collégiale et des fouilles archéologiques sont entamées. Le professeur Matile lui-même est largement impliqué, se disputant même la primeur de l'intérêt avec l'archéologue Frédéric Dubois de Montperreux, fraîchement désigné par l'état pour enseigner son métier dans la nouvelle Académie. G.-A. Matile avait présenté, en 1843, un projet de restauration de la collégiale qui ne sera pas retenu. Les débats sont âpres entre ceux qui désirent retrouver la collégiale d'origine, sans les ajouts postérieurs au XIV^{ème} siècle et ceux qui voient dans ces ajouts un intérêt certain puisqu'ils représentent l'histoire du monument. Plusieurs intervenants⁸⁴ et plusieurs années plus tard, on optera pour une solution intermédiaire⁸⁵. Dans cette ambiance de

⁸³ G.-A. Matile, 1845, p. 46.

⁸⁴ Jean-Daniel Blavignac tiendra une place importante parmi les intervenants.

⁸⁵ Pour plus de détails se référer à Claire Piguet dans: *Autour de Chillon*, 1998, pp. 22-24.

recherches, de découvertes et de rivalités, on comprend mieux la remarque du professeur neuchâtelois.

• **Lorenz Justin Ritz**

Si ce sont tout d'abord des personnalités extérieures au canton qui s'intéressèrent à Tourbillon et à sa chapelle, tous les valaisans ne seront pas insensibles à leur patrimoine. Ainsi Lorenz Justin Ritz dans ses Notes sur ma vie à l'intention de mes chers enfants⁸⁶, rédigé à la manière d'un journal, déplore en 1846 le sort de Tourbillon et de sa chapelle: "La chapelle épiscopale de Tourbillon à laquelle est attachée tant l'histoire du Moyen-Age, tombe complètement en ruines. C'est très triste et pour l'histoire et pour l'art et cela d'autant plus que nos évêques auraient eu en main les moyens de les protéger de la destruction ces bâtiments et d'autres semblables." Ces notes, n'étant pas publiées à l'époque, n'auront pas d'impact, mais Lorenz Justin saura transmettre à son fils Raphaël le goût pour le passé et ce dernier deviendra lui aussi un défenseur de Tourbillon. Mais de plus en plus de personnalités étrangères au canton du Valais s'intéressent à ce site.

• **Jean-Daniel Blavignac**

Peu après la note de L. J. Ritz, le très fameux architecte, restaurateur et historien des monuments Jean-Daniel Blavignac (1817-1876) fit deux séjours à Sion, l'un au début novembre 1850 et le second du 5 au 20 septembre 1852. Cet intellectuel curieux de tout, de l'Antiquité et du Moyen-Age en particulier, est le véritable initiateur, en Suisse romande, de la conservation et de la restauration des monuments. Avant l'existence de la Commission fédérale des monuments historiques et la création du Heimatschutz, avant même toute loi régissant la protection des monuments, J.-D. Blavignac, réceptif à ce qui se passait en Europe, mit au point une démarche pour la sauvegarde des monuments historiques: en qualité d'historien, il étudiait l'édifice, ses sources et sa documentation et en tant qu'architecte, il analysait les matériaux avant toute intervention. Au début de sa carrière, J.-D. Blavignac travailla surtout dans le canton de Genève, puis il fut mandaté par plusieurs cantons pour des travaux d'expertise ou de restauration. Cependant, son chef-d'oeuvre est littéraire, on lui doit en effet, la première recension des monuments historiques de la Suisse romande dans son livre: Histoire de l'architecture sacrée du IVème au Xème siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion⁸⁷

Il illustra différents chapitres de son ouvrage par des dessins, ce qui était selon lui le meilleur moyen de reproduire un monument, la photographie n'étant pas encore au

⁸⁶ Publié en allemand pour la première fois par A. Gattlen dans Vallesia, 1961, 16; publié en français en 1993 et en 1994.

⁸⁷ Publié en 1853.

point. Il fit des calques, des empreintes ou des frottis selon qu'il reproduisait une peinture, une inscription ou une moulure. L'auteur ne prétendait pas d'être exhaustif ou didactique, il traçait les grandes lignes de l'histoire du monument dans la Suisse romande et illustrait ses propos avec ses dessins.

A Tourbillon, J.-D. Blavignac copia des scènes et des détails des peintures murales de la chapelle de Tourbillon. Ainsi dans le chapitre relatif au reliquaire d'Altheus, fait-il allusion aux nombreux souvenirs rattachés à Charlemagne, qui dut, lors de ses voyages vers Rome, traverser le Valais. Il prend pour exemple la scène de Tourbillon où l'empereur trônant offre les droits régaliens à saint Théodule. Il accompagne son texte d'une représentation de la scène⁸⁸ (III.7). Grâce à cette copie nous découvrons la partie centrale aujourd'hui manquante. On observe, par rapport aux détails restants, combien l'architecte s'applique à dessiner avec justesse et précision "d'après les monuments originaux seulement"⁸⁹, ce qui nous permet de nous fier à lui pour une reconstitution de la scène. Au chapitre suivant, qui traite de l'église Notre-Dame de Valère, l'auteur compare la main bénissante de Dieu représentée à la clé de voûte absidiale à celle de la scène du Jardin des Oliviers à Tourbillon; il en fait une copie précise⁹⁰ (III.8-9). Dans le même chapitre, alors qu'on aborde la cathédrale de Genève, J.-D. Blavignac reproduit la scène de saint Georges terrassant le dragon disparue aujourd'hui⁹¹. Cette copie illustre une des différentes formes que peut prendre le démon (III.11).

Il présente encore en première page de son ouvrage les armoiries des trois évêchés étudiés et pour celui de Sion, il reproduit les armoiries "*De gueules, au glaive et à la crosse en sautoir, sommés de la mitre*" (III.10). Il dit en prendre autorité sur "une peinture murale de la chapelle de St-Georges, au château de Tourbillon"⁹², il s'agirait des armoiries peintes sur la couverte de la fenêtre de la paroi sud, dont on ne voit plus que de légères traces aujourd'hui.

D'autres planches non publiées, peut-être destinées à illustrer le tome prévu et consacré aux XI^{ème} au XVII^{ème} siècle, ont été retrouvées dans les cartons d'archives contenant les dessins de Blavignac. Ces planches faisaient partie du travail préparatoire de son ouvrage sur les trois anciens évêchés⁹³, elles sont numérotées I, II, III et IV. La dernière nous intéresse tout particulièrement, car elle représente des décors végétaux de la chapelle: la partie basse du chevet et l'encadrement de la petite fenêtre de la paroi sud. Ces planches sont accompagnées d'un long feuillet manuscrit qui les détaille. J.-D. Blavignac indique les couleurs et date ces cinq fragments de deux époques différentes

⁸⁸ J.-D. Blavignac, 1853, II, pl. XXVII, fig. 1.

⁸⁹ Ibid., I, introduction p. X.

⁹⁰ Ibid., II, pl. LXII, fig. 4.

⁹¹ Ibid., pl. LXXIV, fig. 2.

⁹² Ibid., I, p. 315.

⁹³ Ces cartons se trouvent au département des manuscrits de la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève. Le carton "Architecture 9" contient les dessins relatifs à Tourbillon.

(Ill.12-13). Il en voit en effet, deux de la période primitive et les trois autres du XVI^{ème} ou XVII^{ème} siècle. La chapelle de Tourbillon aurait pu se trouver dans ce second livre, nous sommes en tout cas bien certains que J.-D. Blavignac l'a visité et certainement que son architecture comme son cycle de peintures ont dû intéresser cet amoureux des monuments antiques et médiévaux.

En se servant d'éléments de la chapelle de Tourbillon pour illustrer son ouvrage, Blavignac accorde une valeur certaine à son cycle de peintures murales, même s'il se trompe dans son appréciation chronologique. Il participe ainsi à la mise en évidence et à la connaissance de ce cycle, car son ouvrage connaît un succès international.

• *L'Abbé François Jeunet*

Un autre neuchâtelois s'intéressera à Tourbillon, plus précisément à la figure de saint Guillaume. C'est l'Abbé François Jeunet, curé de Cergneux-Péquignot qui entreprend l'écriture d'une bibliographie du célèbre saint⁹⁴, sur les traces de son prédécesseur G.-A. Matile. Ses écrits furent jugés comme infondés et on l'accusa de manque de discernement, de plus, comme l'abbé se montrait sévère envers les protestants, ces derniers réfutèrent alors son travail⁹⁵.

Il est vrai que l'abbé Jeunet décrit la vie de saint Guillaume avec beaucoup d'emphase et sans analyser véritablement ses sources. Pourtant, il se rend à deux reprises à Sion afin de voir par lui-même la représentation du saint et afin de consulter quelques documents aux Archives de Valère. Il est en contact avec l'abbé Carraux, chanoine de Sion et professeur de dogme, qui lui transmet différents documents. Accompagné de "l'excellent chanoine Derivaz, curé d'Ardon et du savant chanoine de la cathédrale de Sion, l'abbé Carraux, tous deux membres de la Société d'histoire de la Suisse romande"⁹⁶ l'abbé Jeunet se rend à Tourbillon le 7 août 1862. Comme son prédécesseur, il déplore l'état dans lequel la chapelle est délaissée: "Notre premier sentiment fut de regretter, en voyant cette chapelle élégante autrefois et conservant encore des restes de son ancienne beauté qu'on n'ait pas placé une porte pour empêché l'accès de cette chapelle. Les flammes l'ont bien un peu respectée, mais les enfants, les touristes, les chercheurs de trésors, les Confédérés lors de la guerre du Sonderbund (1847) ne l'ont guère ménagée"⁹⁷.

Jeunet donne de plus une description des peintures murales: "Nous avons retrouvé une vingtaine de figures de saints et de saintes, avec de beaux traits et des lettres gothiques bien faites, qui indiquent un peintre habile. St-Guillaume a été découvert après

⁹⁴ L'Abbé F. Jeunet, "Vie de Saint Guillaume chanoine de Neuchâtel, 1196-1231", Le Locle, 1867.

⁹⁵ A. Piaget, 1933.

⁹⁶ L'Abbé F. Jeunet, 1867, p. 144.

⁹⁷ Ibid., pp. 144-145.

beaucoup de recherches. Il est au S-E., séparé de St-Georges martyr, par une fenêtre. Les autres fresques représentent le mystère de l'Annonciation, le Christ sur la croix avec St-Jean et la B. Marie, St-Bartholomée [sic], St-Fabien et St-Sébastien, Ste-Catherine, Ste-Apolonie, St-Charlemagne, St-Théodule, le jardin des Oliviers avec les trois apôtres. On a remarqué à notre grand regret que la fresque de St-Guillaume était la plus endommagée. On voyait à peine le bord de sa soutane. Quant à l'inscription, il ne restait que des mots:

Stus Vilhermus de... ..s. ...n (en italique dans le texte)

Le 28 mai 1863, nouvelle visite à la chapelle en compagnie de M. Célestin Nicolet de la Chaux-de-Fonds et du chanoine Carraux. Le temps et les visiteurs avaient continué leur oeuvre de destruction. On n'apercevait plus que la silhouette de la fresque⁹⁸.

L'abbé nous donne ici de nombreuses indications. Tout d'abord, la figure de saint Guillaume semble avoir été à nouveau recouverte, on se souvient que G.-A. Matile l'avait dégagé des pierres qui le cachaient, mais l'abbé Jeunet a du mal à le retrouver, peut-être le distinguait-il difficilement à cause de ses dégradations. La scène de saint Georges terrassant le dragon est encore bien visible, du moins en partie, de même pour les scènes du chevet. L'abbé Jeunet est le premier visiteur à tenter une identification des saints présents, il en reconnaît cinq sur les huit, mais se trompe en y voyant saint Bartholomée. Il confirme que la scène faisant face à Charlemagne et Saint Théodule, aujourd'hui presque totalement effacée, est bien celle du Christ au Jardin des Oliviers. Son appréciation du style reste légère, sans pertinence, il est vrai que la démarche de l'abbé n'est pas celle d'un historien d'art, ses recherches sont axées sur la connaissance d'un personnage: saint Guillaume. Il s'intéresse et relève pourtant les indications qu'il a reçu quant à la datation du cycle, ainsi Laurent Ritz aurait prétendu que cette fresque [sic] "(...) est très ancienne et (...) avait été restaurée par Guillaume de Rarogne, évêque de Sion, vers l'an 1444"⁹⁹. Il mentionne aussi le Révérend Père Sigismund Furrer qui supposerait que la figure du saint est plus ancienne que les vêtements qu'il porte.

• Emil Wick

L'année suivant la visite de l'abbé Jeunet, en 1864, le bâlois Emil Wick séjourne en Valais. Il sillonne le canton et fait de nombreux croquis qu'il intercalera dans un ouvrage du Père capucin Sigismund Furrer: Statistik vom Wallis publié en 1852¹⁰⁰. Il fera une deuxième visite en 1867, mais c'est lors de son premier séjour qu'il exécuta les relevés de l'intérieur de la chapelle de Tourbillon. Ses dessins réalisés pour la plupart à l'aide d'une chambre claire sont très précis et complétés de notes explicatives. L'appareil

⁹⁸ Ibid. p. 145.

⁹⁹ Ibid., p. 146.

¹⁰⁰ L'exemplaire est conservé à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Bâle sous la cote: AN VI 50.

utilisé, appelé aussi la caméra-lucida est un instrument optique qui permettait de calquer l'image des objets sur du papier.

E. Wick donne tout d'abord une vue générale au feuillets 124H puis une description de la chapelle sous le titre de "Tourbillon des Bischoffs Schloss" aux feuillets 124I et 124K¹⁰¹: l'auteur expose tout d'abord l'ensemble de la chapelle, sa tour, sa sacristie et ses murs, puis, il mentionne les différents éléments architecturaux de l'intérieur. Plus loin, il énumère les peintures murales et leur emplacement sans les détailler, mais en estimant leur état de conservation: les arcs du chœur et la voûte cintrée sont couverts de bandes transversales, les murs et les niches des fenêtres sont recouvertes de fresques qui semblent encore bien entretenues. E. Wick fait remarquer aussi que quelques peintures ont été refaites, malheureusement, l'état actuel de conservation ne permet pas d'apprécier cette remarque qui serait d'importance.

Au feuillet 124L (Ill.14), E. Wick nous donne un plan du site, de la colline et du château en plaçant les différents corps de bâtiments. A la mention de la chapelle, l'auteur certifie que ses peintures murales ont été commanditées par Guillaume VI de Rarogne, il

¹⁰¹ Le texte est retranscrit en respectant l'orthographe et les abréviations de l'auteur. Les chiffres correspondent aux annotations de ses dessins et les lettres majuscules aux feuillets: "(...) Südöstlich in der Ringmauer, die mit einem Rondenweg versehen war stehen 25 & 26 die Reste von Capelle zu St Georg und Sacristei, ueberragt vom runden Thurm 27 der aussen auf Kaempfern, innen auf dem Blatt H zu sehenden Eckgewoelb steht. Dieser Bau hatte 2 Stockwerke, das Gewoelbe des Chors ist noch, das Schiffs ist vor einigen Jahren eingeg... Gurtbogen Schlussstein und Saeulencapitelle sind die einzigen steinernen Sculpturen in ganz Tourbillon. Blatt N zeigt das innere & a ein Capitell mit Katzenkoepfen. Neben der Capelle führte eine Thür 28 auf den über 200 Schritt langen ziemlich ebenen begrasten Vorplatz, der durch Felsen und Mauern ebenfalls von unten unzugänglich war. Am oestlichen Ende stand der 1793 [sic] schaedlich vom Blitz gesprengte Pulverthurm. Der neue jetzige ist etwas weiter südlich. Hinter ihm ist noch über den Reben eine weitere von Süd nach Nord laufende Mauer. Saemtliches Mauerwerk ist nicht sehr dick & bei der Kapelle wurde die Ringmauer aussen durch eine angelehnte schraege Schicht verstaerkt. Den Hauptschutz gab die Steilheit des Felsen so dass noerdlich nicht überall Mauer war. Die Capelle enthaelt Fresken die unzweifelhaft von Wilhelm III stammen. Da aber darunter noch aeltere sind, die hie und da unter dem Kalk hervorschauen, so muss die Capelle aelter sein & zwar kann sie der Bauart nach wohl von Boniface v. Chalant sein. Die kleinen Fensteröffnungen weisen auf eine Zeit da Glas noch sehr selten & theuer war. Die Capelle war am Chorbogen & Gewoelbgarben verschiedenfarbig in Querstreiff bemalt, die Waende & Fensterischen enthielten Fresken wovon aber die an der Wand gegen die Sacristei ganz, die gegenüber (St Georg) fast ganz verschwunden, von den in den Fensterischen sind einige noch ziemlich erhalten. An einigen ist übermal worden, & da diess namentlich an 10. Carl & Theodul zu sehen ist die Blavignac copirt hat, so habe ich ihn im Verdacht es sei diess geschehen um die Arbeit des Copierens zu erleichtern. Die übrigen Figuren sind auch in Stellung nicht so hoelzern & steif wie Carl M. auf dem Thron. fig. 7 126A habe nach Blavignac, fig.5. [Il doit s'agir en fait de la figure 6 du feuillet, le chiffre a été corrigé ultérieurement] 11. 12. Pag.124M habe moeglichst getreu nach der Natur mit der Camera lucida gezeichnet. 5 ist ganz wohl erhalten (Sebastian & Apollonia) an 11 ist neue blaue Farbe im Grund des Wappens beim Thurm. Es ist diess das gleiche Wappen das sich an der Tumba auf Valerie befindet. Im nordwestl. Fenstergewoelb ist der ebenfalls von schoenem Engel gehaltene Wappenschild der sich in den Ecken der Tumba befindet. Adler ... in gold. Das im südl. Fenster fig 12 ist stark beschaedigt (& wie ich glaube nicht unberührt). Es ist meine Meinung es seien diese Fresken vom gleichen Maler ausgeführt wie die Tumba, doch habe ich dafür nur die Gründe die sich bei Anschauen durch Aehnlichkeit der Figuren und Malerei ergeben (namentlich bei St Sebastian)".

reconnaît en effet les armoiries de la célèbre famille représentées à trois reprises à l'intérieur de la chapelle¹⁰².

La planche suivante, la 124M (Ill.15), compte divers détails de l'intérieur de la chapelle avec une légende pour chacun: le pilier de l'angle sud du chœur, la clé de voûte du chœur, la fenêtre sud-est et les armes de l'Evêché et les saints Sébastien et Apolline¹⁰³. On remarque qu'E. Wick connaît et respecte les conventions héraldiques, dans les deux armoiries qu'il reproduit en noir et blanc, les couleurs sont traduites selon les hachures traditionnelles: verticales pour le rouge, horizontales pour l'azure, diagonales (du haut à gauche vers le bas à droite) pour le sinople; les points traduisent l'or et les plages vierges l'argent.

C'est au feuillet 124N (Ill.16) que Wick décrit véritablement les peintures murales de la chapelle. Son texte intitulé "Ruine der St Georgcapelle wie sie noch 1864 war" accompagne un plan et une vue de l'intérieur de la chapelle. L'auteur définit ici le programme iconographique du cycle du XV^{ème} siècle en le distinguant du cycle antérieur, il mentionne successivement le Christ, Marie et Jean, l'ange de l'Ave Maria [sic], un évêque (Guillaume) [sic] et une figure méconnaissable, saint Michel et sainte Hélène, saint Fabien et sainte Catherine, saint Sébastien et sainte Apolline, Marie, des traces de saint Georges, Christ et les apôtres au jardin de Jethsémani, Charlemagne et Théodule bien conservée¹⁰⁴. E. Wick, deux ans après l'abbé F. Jeunet, reconnaît les différents saints qui ornent le chevet de la chapelle, mais le bâlois est plus rigoureux et précis dans son énumération.

Les descriptions détaillées de E. Wick nous permettent de faire le point sur l'état de la chapelle et des peintures en 1864. Ainsi le bâtiment semble bien dégradé puisque toute une partie du toit à disparu, seul le chœur est encore recouvert grâce à sa voûte en

¹⁰² "25 Capelle zu St Georg vovon Abbildung N Inderselben sind die Saulencapitelle & der Schlussstein die einigen Steinskulpturen im ganzen Schloss. Die Fresken sind aus der Zeit Wilh III v Raron, Beweis sein Wappen in den 3 Fenstergewoelben, im ersten, (rechten) von Engeln gehalten der schwarze Adler im g. Feld, im 2ten ... das fig 11 genau dargestellte & im Seitenfenster fig 12."

¹⁰³ "fig a Südwestlicher Eckpfeiler des Chors. fig b Schlussstein des Chorgewölbes in der St Georg Capelle auf Tourbillon. Fig 11 Freske in der Südsest Fensternische Wappen Wilhelm III v Raron und die fig 6 dargestellten St Sebastian & St Apolonia enthaltend. fig 12 im Gewoelb des süd Fensters, Bisthums wappen Stab Schwerdt Inful weiss, Band grün im resten Feld."

¹⁰⁴ "Das ganze seit Jahren ohne Dach, hat nur noch über dem Chor ein obenfalls baufaellig Gewoelbe. Alles steht offen Capitaele & Malereien sind muthwilliger Zerstoerung ausgesetzt. Das ganze war bunt bemalt & mit vielen Fresquen bedeckt. Erlaubt unter Q Boniface v Challant 1294 renoviert & mit den jetzigen Malereien versehen um 1440 unter Wilh v Raron, dessen Wappen bei 11 angebracht ist. Im Schluss stein ein Agnus Dei; die Gemaelde sind: 1 Christus & Maria & Johan. 2 Engel mit Ave - 3 Ein Bischof (Wilhelm) & unkentliche Figur. 4 St Michael & St Helena 5 Fabian & Catharina (guterhalten). 6 Sebastian & Apoloni... 7 Unkent (*barré dans le texte*) (Maria ...) 8 Spuren von St Georg ... 9 Christ & Apostel in Geths. 10 Carl & Theodul wohl erhalten (siehe Abbildung P. 126A fi 7). 11 Wappen v Raron. Unter diesen Bildern sind noch aeltere mit Pflaster bedeckte.

Vom Bisthum kommen 2 Wappen vor, das obige im Fenster 12, Schwerd & Stab, und das Fig 13. Das Stumpf angiebt. Ich habe aber ausserdem es sonst nirgends gesehen, da seit Jost v Silenen + 1496 sich die Bischoeffe inter Familien Wappen (ohne Kreutzschild) bedienten ... II 125, 54, 56, 57, 106."

dur. Les chapiteaux des colonnes sont de plus en plus détruits, mais par contre les vitraux sont encore en place, malheureusement E. Wick ne nous en donne aucune description. Les peintures se sont bien détériorées et cela est certainement dû à leur exposition au grand air. E. Wick ne parle pas de saint Guillaume, celui-ci ne doit désormais même plus être visible, saint Georges semble être difficilement lisible de même que le premier couple de saints dans l'embrasure de la fenêtre nord-est.

Le travail qu'a fait E. Wick est des plus pertinent, car si l'auteur se pose en simple observateur, il se comporte en véritable historien des monuments historiques par sa méthode et sa rigueur. Comme d'autres avant lui, E. Wick fait des relevés, mais son souci de justesse l'amène à expliquer ses dessins et justifier ses méthodes. Il copie parfois des dessins antérieurs (ceux de J.- D. Blavignac) en restant toujours critique par rapport à ceux-ci et par rapport à sa démarche. Il préfère utiliser la chambre claire qui lui permet de reproduire avec exactitude ce qu'il voit. L'auteur fait des commentaires sur l'état de conservation des peintures et pour la première fois, relève qu'il s'agit d'un deuxième cycle puisque des peintures antérieures se laissent entrevoir sous la chaux. Il établit une juste chronologie. Il donne des dates claires, il confirme que les peintures qu'il a devant lui datent de l'évêché de Guillaume VI de Rarogne, puisque ses armes sont représentées, et que le premier cycle date de l'époque de Boniface de Challant. Toujours avec précision, il détaille le programme du cycle en reconnaissant toutes les scènes et chaque saint, sa lecture se fait de gauche à droite quand on se trouve face au choeur. Le regard d'E. Wick est aigu, il relève des parallèles avec le tombeau de Guillaume de Rarogne à Valère, il y reconnaît en effet les mêmes armoiries de l'évêque et le même ange qu'à la fenêtre nord-ouest. A partir de ces comparaisons, il propose de voir le même artiste pour ces deux réalisations. E. Wick est le premier à mettre en parallèle les peintures de Tourbillon et de Valère et y voir ainsi un ensemble cohérent, homogène.

• *Johannes Rudolf Rahn*

L'illustre professeur d'histoire de l'art de l'université de Zurich, Johannes Rudolf Rahn (1841-1912) vit la chapelle de Tourbillon et en fit des croquis. Il la décrira dans son fameux ouvrage de 1876: "Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters". Ce travail capital réunit pour la première fois les monuments médiévaux de toute la Suisse. J. R. Rahn fut l'un des initiateurs de la Société pour la Conservation des Monuments de l'Art Historique Suisse fondée en 1880 par les membres de la Société Suisse des Beaux-Arts, préoccupés par le destin du patrimoine artistique. Six ans plus tard, le Conseil national leur attribua la fonction de Commission fédérale d'experts à laquelle incombait l'inventaire et l'entretien, la protection et la sauvegarde des monuments. On doit au professeur la création de

l'"Indicateur d'Antiquités Suisses" où il recensa progressivement tous les monuments helvétiques.

Dans son vaste ouvrage, J. R. Rahn résume en quelques lignes les connaissances acquises sur les peintures de la chapelle. Il donne tout d'abord un aperçu général en précisant l'état de conservation puis expose, sans entrer dans les détails, le programme iconographique¹⁰⁵. Le professeur décrit les peintures murales de Tourbillon telles qu'elles étaient en 1869, en précisant qu'elles étaient "encore" là à cette date, cela signifie qu'il les avait déjà vues auparavant, était-ce lors de son voyage à travers la Suisse durant l'été 1857? Sa présence en Valais cette année-là est attestée par un dessin de Valère intitulé: "Bergschloss bei Sitten"¹⁰⁶. Il est de retour en 1871 et l'état de conservation des peintures s'est encore dégradé comme il le souligne dans une comparaison, en note de bas de page, avec le dessin de J.-D. Blavignac représentant la scène de Charlemagne et saint Théodule. De cette note, on peut déduire que de graves détériorations sont survenues entre les années 1850-52 (dates des voyages de J.D. Blavignac en Valais) et 1871, endommageant la scène du jambage de la fenêtre sud. On constate cependant que les peintures de la paroi sud représentant saint Georges terrassant le dragon et celles du chevet avec l'Annonciation et la Crucifixion sont encore lisibles. J. R. Rahn nous donne aussi quelques appréciations stylistiques qui sont importantes, car vu l'état actuel des peintures, il est difficile de juger leur qualité d'exécution.

Jean-Daniel Blavignac, Emil Wick et Johann Rudolf Rahn découvrirent et apprécièrent la chapelle de Tourbillon à quelques années près. L'approche de ces trois personnalités a été similaire, ils dessinent et font des relevés avec application, mais chacun a un but différent. Le genevois se sert de ses dessins pour illustrer son ouvrage, le bâlois veut élargir la connaissance de la chapelle même et le zurichois étudie ce monument dans le cadre de son immense travail de recension du patrimoine médiéval suisse. Le fait que tous les trois insistent sur les peintures murales de la chapelle des Saints Georges, Grat et Guillaume confirme l'importance de celles-ci qui se verront mentionnées dans deux des principaux ouvrages d'histoire de l'art en Suisse au XIX^{ème} siècle, celui de J.-D. Blavignac et celui de J. R. Rahn.

¹⁰⁵ R. Rahn, 1876, p. 672: "Noch im Jahre 1869 waren die Malereien, welche den Chor der Schlosskapelle auf Tourbillon schmückten, im leidlichem Zustande erhalten; zwei Jahre später konnte man kaum mehr einzelne Reste erkennen. Diese Bilder stammten aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, Bischof Wilhelm V., v. Raron (1437-1451) hatte sie malen lassen, wie sein Wappen zeigte, das die Wölbung eines Fensters schmückte. Mit derben Umrissen waren sie herzhafte gezeichnet und ziemlich roh mit wenigen Farben bemalt. In den Fensterleibungen waren paarweise einzelne Heilige dargestellt, seitwärts und zwischen den Fenstern die Verkündigung und Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, endlich an der südlichen Chorwand der hl. Georg zu Pferd den Drachen besiegend."

¹⁰⁶ U. Isler-Hungerbühler, 1956, p. 114.

• Raphaël Ritz

Après ce tour des savants qui s'intéressèrent à Tourbillon, il s'agit de mettre en avant un homme du pays qui fit beaucoup pour le patrimoine artistique valaisan: Raphaël Ritz (1829-1894). Il est le fils de Lorenz Justin, peintre, qui fut mandaté en 1844 par Matile, on s'en souvient, pour copier saint Guillaume et qui regrettait en 1846 l'état de délabrement de la chapelle. Le père enseigna à son fils la peinture et lui donna aussi le goût pour les richesses médiévales et archéologiques de leur canton. Si la carrière de Raphaël débuta en Allemagne et s'il connut un succès certain dans les années 1860 à Düsseldorf en ouvrant son propre atelier, il revint définitivement auprès de son père quelques années plus tard. Il se livra à la découverte du Valais, amateur de montagne (il est membre fondateur du Club Alpin Suisse) et d'archéologie, il "peignit avec amour les gens et la nature de son pays et quelques coins avec une préférence marquée: Valère, les Mayens de Sion, le Cervin, Savièse, Evolène, ont été découverts par lui"¹⁰⁷, mais sa vraie vocation sera l'architecture.

Sa carrière ne se limite pas seulement à sa production artistique, il s'occupa aussi avec passion du patrimoine du valaisan. Il travailla avec J. R. Rahn lors de ses recherches en Valais, il devint le correspondant pour le Valais de l'Indicateur d'Antiquités Suisses où il fera publier ces quelques lignes en 1879: "In der Schlosskapelle auf *Tourbillon* bei Sitten sollen unter dem starken Putze, auf dem sich die seither bekannten Wandgemälde befinden, noch Reste älterer dekorativer Malereien zum Vorschein gekommen sein"¹⁰⁸ et serait un des initiateurs, en 1879 de la mise en place de la Commission archéologique cantonale en charge du patrimoine valaisan.

Son intérêt pour le passé fera des nombreux sites valaisans des sujets pour ses tableaux. Ainsi peint-il plusieurs fois l'intérieur de la chapelle de Tourbillon, les peintures dans ce lieu abandonné prennent un aspect des plus romantique et Raphaël les reproduit avec une certaine application en respectant les diverses scènes, même si on n'y retrouve pas toute la rigueur d'un relevé archéologique.

Le musée Cantonal des Beaux-Arts de Sion possède une toile intitulée: "Intérieur de la chapelle de Tourbillon"¹⁰⁹ (Ill.17). Si ce tableau est considéré comme une étude en vue d'une scène de genre située dans la chapelle¹¹⁰, la copie que fait R. Ritz des fresques est assez précise, les lacunes même sont représentées. On peut ainsi bien se rendre compte de l'état du cycle, tout en gardant une certaine réserve. La Crucifixion au centre est encore en bon état; on ne voit plus que la moitié inférieure de l'archange Gabriel de l'Annonciation, mais la Vierge est bien conservée. Si on compare cette dernière scène

¹⁰⁷ M. V. Grellet, 1920, p. 271.

¹⁰⁸ I.A.S., 1879, n°4, p. 962.

¹⁰⁹ Huile sur toile, 38 X 48 cm., n° inventaire 1000 (dépôt de la fondation Gottfried Keller en 1980).

¹¹⁰ Ch. Rodeschini dans P. Griener et P. Ruedin, 1997, p. 214.

avec l'original, on constate que R. Ritz respecte bien son modèle, la Vierge dans son manteau bleu fait un geste d'humilité, sa tête est inclinée et la colombe du Saint-Esprit arrive dans un rai de lumière sur son nimbe. Au-dessus d'elle, un ange est en prière, agenouillé et tourné vers l'oculus. Les couples de saints dans les embrasures des fenêtres sont esquissés en respectant les lacunes. Dans la voûte de la fenêtre sud du chevet sont reproduites avec justesse les armes de l'évêque Guillaume VI de Rarogne. Sur la paroi sud, on ne voit que la partie antérieure du dragon comme l'avait dessinée J.-D. Blavignac et on ne distingue plus aucune trace de saint Guillaume. Par contre, il est très intéressant d'observer ici l'embrasure de la fenêtre qui présente la scène du Christ au Mont des Oliviers, on voit très bien les trois apôtres, la main de Dieu et la moitié inférieure du Christ. R. Ritz fait aussi la différences entre les deux cycles successifs de peintures murales, on le remarque dans le bas du mur sud où la perte de la couche picturale du XVème laisse apparaître le décor du XIVème.

R. Ritz copia la chapelle telle qu'il la voyait en 1871 avec les dégradations des peintures murales, les éboulis de pierre et le grand trou dans le mur sud. C'est cette même année que J. R. Rahn se rendait aussi à Tourbillon et décrivait les peintures dans son ouvrage de 1876. Sa courte description recoupe, avec moins de détails, le tableau de l'artiste valaisan.

En 1873, R. Ritz réalisa "Jeunes bergers dans la chapelle de Tourbillon" (Ill.18). Ici, les peintures murales servent comme décor de fond pour une scène de genre représentant deux enfants gardant des chèvres. L'ordonnance du programme est respecté, la Crucifixion, la Vierge de l'Annonciation et les trois apôtres au Mont des Oliviers bien qu'esquissés sont tout à fait reconnaissables. La chapelle, transformée en bergerie, a perdu définitivement son sens et semble encore plus détruite que dans le tableau précédent.

Sur le tableau de 1890, "Enfants dans la chapelle de Tourbillon", depuis peu au musée Cantonal des Beaux-Arts¹¹¹, ce sont toujours les mêmes peintures du chevet et du mur sud qui servent comme fond aux trois enfants faisant chauffer une marmite sur un feu. Les peintures murales sont représentées de manière très floue et ne servent ici qu'à donner une atmosphère particulière.

R. Ritz, par le biais de son art et par son engagement pour la sauvegarde des monuments historiques, fit beaucoup pour la prise de conscience générale de l'importance du patrimoine valaisan. Walter Ruppen dans sa bibliographie dira même que "sans son insistance, ce qui restait de Tourbillon n'aurait jamais pu être sauvé..."¹¹²

¹¹¹ Huile sur toile, 53,2 X 41,7 cm., n° inventaire 2499 (dépôt de la fondation Michel Lehner en 1999).

¹¹² W. Ruppen, 1980, p.11.

4. 3. LA PROTECTION DU PATRIMOINE ET TOURBILLON

Le souci pour la sauvegarde des châteaux de Valère et Tourbillon gagne progressivement le grand public. En mai 1877, la Haute Assemblée demanda au Conseil d'Etat un rapport pour la fin de l'année sur la propriété des châteaux et sur les mesures à prendre pour les conserver. La Haute Assemblée estimait que le château de Tourbillon était "incontestablement un de nos plus importants monuments nationaux des temps féodaux"¹¹³ et devait recevoir des travaux de consolidation au plus vite. Durant toute l'année 1878, des articles sur l'état des ruines et sur les mesures décidées pour leur entretien sont publiés dans *La Gazette du Valais*. On y relate le projet, pour le printemps, d'une vente aux enchères en faveur des deux châteaux organisé par les Dames de la Bienfaisante Association de St-Vincent de Paul de Sion¹¹⁴. Le 29 mars, l'Abbé Jean Gremaud, historien, lança un cri d'alarme afin de mobiliser les différentes autorités¹¹⁵. Il parle du pittoresque et de la beauté de l'ensemble des deux châteaux, symboles de Sion. Mais les problèmes d'argent sont mis en avant et on réalise que les travaux de restauration à Tourbillon sont au-delà des moyens à disposition, l'ensemble de la recette de la vente aux enchères sera consacrée à Valère¹¹⁶ et les premiers travaux sont entrepris par le Chapitre de Sion.

Jusqu'ici, jamais les peintures de la chapelle de Tourbillon ne sont mentionnées, on se préoccupe avant tout des constructions, la première personne à s'en soucier est à nouveau R. Ritz. Le Département des Finances du Canton du Valais lui demanda à la fin de l'année 1878 d'établir un rapport sur le château et en particulier sur la chapelle. Raphaël fait l'éloge de Tourbillon, résume son histoire et mentionne enfin les peintures murales de la chapelle¹¹⁷: "La chapelle semble avoir été entièrement peinte. Murs, niches de fenêtres, colonnes, portent des traces de fresques gothiques. Il y a deux ans, on les distinguait encore parfaitement."

R. Ritz décrit les peintures du chevet telles qu'on les voit sur son tableau de 1871, mais il donne pour le mur sud des détails qui ne sont plus visibles: "La face sud offrait une grande peinture à fresque représentant le chevalier Saint Georges tuant un dragon aux formes fantastiques. A l'arrière plan prie agenouillée la fille du Roi. Le Souverain et sa femme regardent la scène par les fenêtres d'un château gothique orné de trois tours. Dans la niche de la fenêtre sud, on voit le Christ au mont des Oliviers avec ses trois disciples endormis. Au-dessus des traces d'armes épiscopales. Dans l'angle sud-est, entre cette fenêtre et les colonnes se trouvait le seul portrait connu de St Guillaume abbé, avec la

¹¹³ *Gazette du Valais*, 1878, n° 59, p. 1.

¹¹⁴ *Ibid.*, n° 1, p. 3.

¹¹⁵ *Ibid.*, n° 38, p. 2.

¹¹⁶ *Ibid.*, n° 56, p. 2.

¹¹⁷ *Ibid.*, n° 146, pp. 2-3. Cette article est aussi paru dans le *Walliser Bote*, 1880, n° 15.

palme et une banderole." L'auteur utilise dans sa description le présent et le passé, le premier pour les scènes qui existaient encore alors, le second pour les scènes déjà disparues.

R. Ritz distingue les deux cycles de peintures murales: "Les soubassements de la chapelle étaient ornés de peinture, de médaillons de fleurs et de carrés. Sur un point on découvre sous une couche de mortier tombé, une peinture plus ancienne encore. Dans les coins des voûtes on remarque des traces d'ornements, les colonnes portent des rosaces sur fond rouges et les côtes de la voûte offrent des traces de polychromie.

De toute ces fresques, bon nombre ont été détruites ces dernières années encore par pur besoin de mal faire ou par l'effet de la neige. Il est temps d'arracher à une destruction complète ce qui subsiste encore et qui excite l'intérêt à juste titre."

R. Ritz nous donne ici une description du cycle un peu plus de dix après le passage d'E. Wick. Au chevet, la Crucifixion et les deux anges agenouillés de part et d'autre de l'oculus semblent encore visibles. De même subsistent encore la scène du Christ au Mont des Oliviers et les armes épiscopales de la paroi sud. Étonnamment, il omet de citer la scène de Charlemagne et Saint Théodule pour une raison inconnue, peut-être que cette scène était illisible à cause de la lacune déjà retranscrite par J.-D. Blavignac. On voit l'auteur très préoccupé par l'état des peintures murales, il nous met véritablement en garde contre les actions de la nature et celles des hommes.

R. Ritz n'est pas seul à se soucier des peintures de la chapelle, plusieurs personnages s'intéressent au sort de Tourbillon, dont l'Abbé Jean Gremaud. L'historien relève l'importance des remaniements du XV^{ème} siècle en faisant publier en 1879, à nouveau dans *La Gazette du Valais*, un historique du château de Tourbillon¹¹⁸ s'attardant plus en détail sur la chapelle et sa restauration par Guillaume VI de Rarogne. Il cite l'acte de consécration de la chapelle et le testament de Guillaume, témoins de l'historicité et de la grande valeur de ce lieu. Ces documents ont d'autant plus de valeur que tous les autres avait disparu dans l'incendie de 1788.

En 1879, grâce à des sommes allouées par le Grand Conseil, des fouilles et les premiers travaux de restauration était mis en cours¹¹⁹. On accorda un intérêt particulier pour la chapelle, on mit à jour les escaliers de l'autel, les piédestaux des colonnes, on restaura la voûte, la façade, l'escalier extérieur..., mais aucune intervention ne semblait prévue pour sauver les peintures.

La même année, la Commission dite "archéologique" est constituée, elle a pour but la sauvegarde du patrimoine mobilier afin de le préserver à l'intérieur du canton. Le 28 novembre 1906, le Grand Conseil adopte une loi concernant la conservation des objets d'art et des monuments historiques¹²⁰, la Commission archéologique devient celle

¹¹⁸ Ibid., 1879, n°13, pp. 2-3.

¹¹⁹ Ibid., n° 40, p. 3 et n°83, p. 2.

¹²⁰ P. Elsig, 1998.

des monuments historiques et a pour tâche la restauration et l'entretien des monuments in situ. Parmi ses travaux, on compte la restauration du château de Tourbillon désormais classé. On s'occupe surtout de la protection de la chapelle (mise en place d'une couverture du toit) et on fait faire le premier relevé des peintures murales¹²¹ à Joseph Morand¹²². On ne sait malheureusement pas si ces dessins ont bien été exécutés, si c'est le cas, ils demeurent inconnus.

Dans les années 1906-1907, l'architecte français Emile Brunarius fit plusieurs relevés comprenant des détails du décor peint et des éléments architecturaux sous le titre "Ensembles et Détails de la Chapelle". En 1915 elles furent léguées à l'Etat du Valais par les héritiers de l'architecte. On trouve notamment parmi ces dessins une vue extérieure de la chapelle avant qu'elle ne reçoive le nouveau toit de la première travée (Ill.19), on constate ici l'état de démolition de cette partie alors qu'on voit bien la voûte du chœur. Un relevé du chevet et un de la paroi sud représentent les peintures murales. Sur le premier dessin intitulé "Détail à 0,04m p.M de la face N"¹²³ (Ill.20), avec une citation de R. Ritz, E. Brunarius reproduit avec passablement d'imagination le décor peint. S'il reprend les scènes de la Crucifixion, des deux anges en prière et approximativement celle des couples de saints, la scène de l'Annonciation est totalement réinventée, de même pour le décor des voûtains et des couvertes des fenêtres. Le deuxième dessin intitulé "Coupe ab du plan" (Ill.21) ne nous donne guère plus d'indications précises des peintures du mur sud, si ce n'est pour le décor de la zone inférieure. Un troisième détail reprendrait un fragment de décor qui se situait sous la scène de la Crucifixion, il faut cependant le considérer avec mesure, car aujourd'hui rien ne peut l'attester (Ill.22). Si ces dessins manquent de rigueur, cela s'explique par le fait que l'intérêt de l'auteur était certainement plus architectural que pictural, en effet les éléments de construction sont copiés avec, semble-t-il, plus de soin par l'architecte.

Durant les cinquante premières années du nouveau siècle, rien ne se fit véritablement en vue de la sauvegarde de Tourbillon. L'archéologue cantonal F.-O. Dubuis relance le débat dans les années 1958 et c'est le comité d'action *Pro Tourbillon*, fondé le 12 décembre 1963 et présidé par Me Louis de Riedmatten, qui entreprit les travaux de restauration et conservation après avoir demandé des études à différents spécialistes¹²⁴. Le coût des travaux de consolidation estimés par l'architecte cantonal M. Zimmermann s'élèveront à 840'000 francs, la Confédération, l'Etat du Valais, la ville et

¹²¹ A. Donnet, 1946, p. 96.

¹²² Membre actif de la Commission archéologique puis de celle des monuments historiques. Il sera le premier archéologue cantonal nommé en 1917.

¹²³ Les lettres majuscules font référence à la planche représentant le plan de la chapelle.

¹²⁴ Maurice Zermatten fut chargé de présenter un exposé littéraire et artistique et François-Olivier Dubuis d'établir un rapport historique et archéologique.

bourgeoisie de Sion et enfin le Heimatschutz prendront part à ces dépenses¹²⁵. Les travaux débutèrent en novembre 1966 et le restaurateur Théo-Antoine Hermanès fut sollicité afin de réaliser une restauration des peintures murales.

Les travaux de restauration des peintures murales débutèrent en mai 1967. Quelques semaines plus tard, Th.-A. Hermanès, ayant reconnu l'intérêt des peintures du XV^eme siècle, choisit de déposer non pas 13 fragments comme il avait été décidé lors du premier devis, mais 22, qu'il remontera sur de nouveaux supports¹²⁶.

¹²⁵ L'Abbé G. Crettol, 1965.

¹²⁶ Th.-A. Hermanès, 1968.

5) LE CHOIX DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

On connaît désormais, grâce aux précisions trouvées dans les textes du XIX^{ème} siècle, l'iconographie presque complète de la chapelle, à l'exception du mur nord et de la voûte. Si la plupart des sujets sont les mêmes que ceux du cycle du XIV^{ème} siècle, le cortège de saints qui ornent les embrasures des fenêtres est nouveau.

L'établissement d'un programme iconographique n'est jamais gratuit, il faut tenir compte du commanditaire et surtout du contexte religieux, sociologique et même géographique. Le diocèse de Sion, situé dans la plaine du Rhône, est avant tout un lieu de passage entre le sud et le nord. Dès la basse antiquité, les cultes des saints partaient de Rome et traversaient les Alpes pour joindre la Gaule et les autres pays du nord. Ainsi le diocèse sédunois connaît très tôt les cultes du Panthéon de la Rome chrétienne. Cependant au Moyen-Age le diocèse restera imperméable aux différents cultes et aux nouveaux saints, car la situation politique intérieure est très agitée et l'ouverture sur l'extérieure est amoindrie. Les saints locaux auront une importance toujours plus grande. Il s'agit d'évêques, comme saint Théodule, ou de saints, comme saint Maurice, nommés dans et par l'évêché.

Le commanditaire, dans le cas présent Guillaume VI de Rarogne, définit à proprement dire le programme et les différents choix lui sont dûs. Au château de Tourbillon, la chapelle est une propriété privée de l'évêque, ce dernier peut ainsi personnaliser le décor et décréter un nouveau patronage.

5. 1. UN ENSEMBLE DE SAINTS

L'agencement des saints, représentés aux jambages des fenêtres, correspond à un programme établi avec attention. Les saints sont placés par groupe de deux, on remarque d'une part qu'à chaque jambage se trouvent un personnage féminin et un masculin et

d'autre part, que l'alternance est toujours respectée, jamais deux saints de même sexe ne se côtoient. Mais il n'y a pas seulement la disposition des saints qui dut être préétablie, la présence de chacun a une raison, je vais essayer de la définir.

5.1.1. Les saints évêques

L'évêque Guillaume VI de Rarogne a dû choisir les saints selon différents critères. Tout d'abord, on remarque des saints ayant la même fonction ecclésiastique que lui. Il fait représenter saint Grat qui était évêque d'Aoste au Vème siècle. Cet évêque est mort martyrisé, décapité, puis fut élevé au rang des saints. Il est certes difficile de reconnaître ce personnage aux vues des dégradations actuelles. On remarque que les premières interprétations divergent. Ainsi l'abbé F. Jeunet, lors de son voyage en 1862, croit reconnaître saint Bartholomée¹²⁷. Deux ans plus tard, E. Wick dans sa description de l'intérieur de la chapelle, parle d'un évêque et met entre parenthèse le nom de Guillaume¹²⁸.

Ces deux propositions ne sont pas établies sans fondement. Si l'abbé F. Jeunet mentionne l'apôtre Bartholomée (ou Barthélémy), c'est peut-être qu'il croit reconnaître dans les bras du saint sa propre dépouille, insigne de son martyre. Saint Bartholomée se laisse fréquemment confondre avec les saints céphalophores, en effet ces derniers qui portent leur tête dans leurs mains ont une iconographie proche de celle du saint apôtre¹²⁹. Ainsi on pourrait imaginer que le personnage vu par l'abbé portait non pas sa propre dépouille, mais une tête ainsi qu'est représenté saint Grat habituellement. Il n'est pourtant pas certain que le saint porte ici une tête puisqu'il a déjà comme attribut sa crosse et un livre, de plus le mauvais état de conservation empêche une lecture complète du personnage.

E. Wick identifie le personnage selon ses vêtements et reconnaît avec justesse un évêque. Il propose de reconnaître le commanditaire, Guillaume VI de Rarogne, qui aurait voulu se faire représenter comme il l'avait déjà fait faire sur le jubé de l'église de Valère alors qu'il était doyen (1434-1437). Cependant, si le commanditaire était représenté ici, il serait soit de plus petite taille que les autres saints, soit à genoux, ce qui n'est pas le cas, de plus, le personnage représenté est nimbé ce qui invalide l'hypothèse d'E. Wick.

L'attribution à saint Grat¹³⁰, en plus de ces deux premières indications, est assuré par le fait que ce saint devait être spécialement cher à Guillaume VI de Rarogne puisque il le nomme, avec saint Georges et le Bienheureux Guillaume de Neuchâtel, patron de sa

¹²⁷ L'Abbé F. Jeunet, 1867, p. 145.

¹²⁸ E. Wick, feuillet 124N: "ein Bischof (Wilhelm)".

¹²⁹ L. Réau, III, 1, p. 181.

¹³⁰ G. Cassina, Th.-A. Hermanès, 1978, p. 56: donnent pour la première fois le nom de saint Grat.

croix, sa mère et son fidèle apôtre. Si la représentation de saint Nicolas, évêque de Myre au IV^{ème} siècle, n'a pas été retrouvée, celles des saints Catherine et Sébastien se trouvent au chevet et leur présence ne nous surprend guère lorsqu'on considère la fervente dévotion dont ils font l'objet au sein du diocèse sédunois.

Le culte de sainte Catherine, dont le premier foyer fut le monastère du Sinai, se répandit en Europe à l'époque des croisades. A la chapelle de Tourbillon, elle est représentée avec les attributs habituels relatifs à son martyre, cependant dans sa main droite elle ne porte pas sa palme de martyre comme on le voit fréquemment, mais un livre en allusion à sa science.

La dévotion à sainte Catherine date du début du XIII^{ème} siècle dans le diocèse de Sion et rapidement son culte devint très populaire. Le véritable centre du culte à cette sainte se trouvait à l'église de Valère avec un premier autel en son nom en 1226. Deux cent ans plus tard, l'église de Valère abandonne son patronyme de la Vierge Marie au bénéfice de Catherine¹³⁸. Comme patronne du diocèse, son culte ne se limite pas à Valère, il s'étend dans tout le diocèse et de très nombreux autels lui sont dédiés¹³⁹. Partout on éprouve une confiance absolue en sa force d'intercession auprès du Christ puisque, selon la légende, la sainte est l'épouse mystique de celui-ci.

Saint Sébastien est aussi très présent dans l'évêché de Sion dès le début du XV^{ème} siècle, il est souvent représenté, comme ici, avec saint Fabien, dont la fête est célébrée le même jour, le 20 janvier. Saint Sébastien, martyrisé sous l'empereur Dioclétien, devient le troisième patron de Rome après Pierre et Paul. Son culte se répandit au nord des Alpes au IX^{ème} siècle lorsqu'on transporta, en 826, ses reliques à l'abbaye de Saint-Médard de Soissons¹⁴⁰. Il est représenté ici non pas au moment de son supplice, attaché presque nu à un poteau et criblé de flèches, mais bien vêtu et portant trois flèches dans ses mains.

Un premier autel est dédié aux saints Sébastien et Fabien en 1406 à Naters, plus tard en 1434, Guillaume VI de Rarogne fonde un autel dédié à Notre-Dame et aux saints Sébastien et Fabien à l'église de Valère. Dans cette même église, Guillaume VI fait orner de peintures murales le mur de la deuxième travée du collatéral qui se trouve en face de l'entrée principale. Il fait représenter d'un côté saint Sébastien et ses bourreaux et de l'autre côté le saint le présentant à la Vierge à l'Enfant. Comme Guillaume s'y fait désigné comme doyen de Sion, on peut dater ses peintures des années 1433-1437¹⁴¹. Toujours

¹³⁸ B. Pradervand, N. Schätti, 1997, p. 249: la première attestation de ce vocable remonte à 1424, mais il est en réalité antérieur à cette date.

¹³⁹ E. Gruber, 1932, pp. 116 à 118: 17 autels portent son patronyme, dont celui de Biel à la consécration duquel, en 1442, prit part Guillaume VI de Rarogne.

¹⁴⁰ Ibid., p. 90.

¹⁴¹ B. Pradervand, N. Schätti, 1997, p. 252.

durant son décanat, Guillaume VI obtint du pape Eugène IV (1431-1447) des reliques des saints Sébastien et Fabien, pour lesquelles il fit faire, plus tard en 1449, un bras-reliquaire. Alors que Guillaume est évêque, il fit encore la commande de très nombreux ornements liturgiques¹⁴², dont un missel enluminé et daté de 1439¹⁴³. Le culte de saint Sébastien, qui est très populaire au Moyen-Age¹⁴⁴, semble être mis particulièrement en avant par Guillaume VI de Rarogne d'abord à Valère où Guillaume est actif puis à Tourbillon où ce dernier loge alors qu'il est évêque.

On ne trouve jamais saint Fabien comme seul patron dans le diocèse de Sion, il est toujours associé avec saint Sébastien. Ce simple laïc fut élu pape en 230, il fut martyrisé et décapité à Rome en 250 sous l'empereur Decius. Il porte ici sa tiare et sa croix, mais on ne retrouve ni la colombe qui le désigna pape, ni l'instrument de son supplice, une épée ou un peigne de fer. La plupart des autels ainsi que les cérémonies liturgiques le mentionnent à la suite de saint Sébastien. Plusieurs autels sont consacrés en leur deux noms jusqu'à la fin du XV^{ème} siècle¹⁴⁵.

5.1.3. Les saints protecteurs

Parmi les saints représentés au chevet se trouve l'archange Michel. Le culte de ce saint vient d'Orient où se trouvaient les premiers sanctuaires à son nom¹⁴⁶. Très présent dans le diocèse sédunois dès le XIII^{ème} siècle¹⁴⁷, l'archange Michel est avant tout perçu comme un saint guerrier. C'est en sa qualité de protecteur du peuple élu qu'il est patron d'églises et de chapelles et que de nombreux autels lui sont dédiés dans tout le diocèse. A Tourbillon, l'archange porte dans ses mains la lance avec laquelle il terrasse le dragon de l'Apocalypse à ses pieds¹⁴⁸.

La lutte contre le dragon, considéré comme une des formes du démon, semble d'importance pour Guillaume VI de Rarogne puisqu'il fait représenter non seulement l'archange Michel, mais encore saint Georges, connu pour avoir tué de sa lance le monstre. Bien que saint Georges ne soit pas représenté en pied au chevet, mais en pleine action sur le mur sud, sa présence est à mettre en rapport avec l'archange. Tous deux ont

¹⁴² Ibid., pp. 251-252.

¹⁴³ Ce missel porte le nom de l'évêque et est conservé à la bibliothèque du chapitre de Sion sous la cote Ms.19. Pour plus de détail voir J. Leisibach et A. Jörger, 1985, pp. 75-78.

¹⁴⁴ Saint Sébastien est très populaire au Moyen-Age, car il était considéré comme un saint antipesteux alors que les épidémies décimaient la chrétienté.

¹⁴⁵ E. Gruber, 1932, p. 90.

¹⁴⁶ Constantin fit construire à Bysance un Michaelion puis le culte se répandit en Italie, d'abord en Apulie, puis jusqu'à Rome où Grégoire le Grand (540-604) lui dédia une chapelle dans le mausolée impériale qui prit le nom de Château Saint-Ange en l'honneur de saint Michel.

¹⁴⁷ E. Gruber, 1932, p. 75: la première église date de 1216 à Port-Valais et la première chapelle date de 1221 à Sion, au château de la Majorie.

¹⁴⁸ Apoc. 12, 7-9.

combattu et vaincu le dragon (ou démon) et tous deux protègent les chevaliers, ils sont ainsi fréquemment représentés dans les chapelles castrales. On les distingue aisément, car si l'archange ailé combat dans les airs avec plusieurs anges, saint Georges est à cheval, seul face au dragon, s'adonnant à un véritable duel.

En face de l'archange, se place sainte Hélène. La mère de Constantin, devint populaire à travers sa légendaire découverte de la vraie croix. Sainte Hélène fit construire à Rome la basilique Sainte-Croix, après que son fils eut aperçu, à la veille d'une importante bataille, une croix lumineuse dans le ciel. Après cet épisode, la sainte partit pour la Palestine afin de retrouver les reliques du Christ. Elle retrouva les trois croix du Golgotha dans une citerne et reconnut celle du Christ¹⁴⁹. Après l'Invention de la Croix, sainte Hélène mourut (en 327) et sa dépouille fut ramenée à Rome. Plus tard, au IX^{ème} siècle ses reliques auraient été transportées à travers les Alpes jusqu'à l'abbaye de Hautvilliers dans le diocèse de Reims¹⁵⁰.

Sainte Hélène est représentée ici avec sa couronne d'impératrice et tient de ses deux mains la Croix. Dans le diocèse de Sion, la sainte ne semble pas populaire, aucune église ni chapelle ni aucun autel ne lui est dédié, on doit certainement sa présence ici à sa qualité de révélatrice de la Vraie Croix.

Le culte de la Vraie Croix a bien entendu ses origines en Orient, à Jérusalem, et apparaît à Rome dès le VII^{ème} siècle avec Grégoire le Grand. On fête le 14 septembre l'Exaltation de la Croix, en souvenir de la consécration de l'église Sainte-Croix sur le Golgotha et le 3 mai l'Invention de la Croix. Ce culte connaît un enjouement particulier dans le diocèse de Sion dès le XIV^{ème} siècle et surtout au XV^{ème} siècle puisque la Vraie Croix était reconnue comme ayant le pouvoir d'éloigner le démon. Une première chapelle dédiée à la sainte Croix est construite à Sion vers 1316, puis deux autels lui sont consacrés, le premier en 1353 à Conthey et le second à Naters en 1385, grâce à une importante donation de Rudolf de Rarogne et Catherine d'Ornava, parents de Guillaume VI de Rarogne. Au XV^{ème} siècle de nombreux autels seront dédiées à la sainte Croix et, bien que le culte ne soit pas directement lié aux croisades, on trouve dans plusieurs testaments le désir de se rendre sur le lieu saint et des donations sont faites à l'attention des pèlerins¹⁵¹. On remarque de plus que sainte Hélène est placée à droite de la scène de la Crucifixion, faisant pendant à saint Fabien de l'autre côté de la scène et qui porte aussi une croix

¹⁴⁹ E. Réau III, 1, pp. 633-634: plusieurs versions expliquent la reconnaissance de la Vraie Croix.

¹⁵⁰ Ibid., p. 634.

¹⁵¹ E. Gruber, 1932, pp. 98 à 100.

5.1.4. Une mystérieuse sainte

La sainte qui accompagne saint Grat a disparu et on ne connaît malheureusement pas de copie au XIX^{ème} siècle, dès lors son identification reste du domaine de l'hypothèse. Aucun protagoniste du XIX^{ème} siècle ne nous donne une identification, il semblerait donc que la sainte n'était déjà plus visible. Qu'il s'agisse d'une sainte et non d'un saint, ceci est assuré d'une part par des restes de pigmentation indiquant une longue chevelure blonde¹⁵² d'autre part par la régularité de l'alternance entre saint et sainte du programme. Afin d'émettre une hypothèse pertinente, il faut compter avec les considérations de Guillaume VI de Rarogne et avec les goûts de l'époque.

Parmi les saintes les plus représentées, Marie et Catherine, patronnes du diocèse et de Guillaume VI, sont déjà présentes au chevet comme je viens de le décrire. Dès lors il faut chercher parmi les saintes fréquemment vénérées à l'époque ou qui ont un lien particulier avec l'évêque. Deux saintes, bien connues en Valais, sont souvent associées à Catherine: Marguerite et Barbe, toutes les trois sont considérées comme les *Virgines Capitales*.

Sainte Marguerite¹⁵³ est attestée assez tôt dans le diocèse de Sion puisque deux autels lui sont dédiés dès la première moitié du XIV^{ème} siècle, mais son culte se développera surtout dans la deuxième moitié du XV^{ème} siècle¹⁵⁴. On ne trouve par ailleurs aucune représentation de la sainte en Valais antérieure ou contemporaine aux peintures de Tourbillon.

Sainte Barbe, que l'on prie contre les incendies et les morts brutales, est bien présente dans le diocèse sédunois dès 1435 et surtout dans la deuxième partie du XV^{ème} siècle sous l'évêché de Walter Supersaxo qui mettra son culte en avant¹⁵⁵. On connaît deux représentations de la sainte, l'une à l'église de San German et l'autre dans la chapelle même de Tourbillon sous l'arc triomphal. Une double représentation de sainte Barbe dans le même lieu semble peu envisageable, non pas à cause de la répétition elle-même, qui n'aurait posé aucun problème, mais parce que ces répétitions se font généralement pour des saints fameux qui font l'objet d'une vénération particulière¹⁵⁶.

On pourrait imaginer retrouver au chevet une sainte déjà présente à Valère à deux endroits: sainte Marie-Madeleine. Cette sainte, représentée parmi les saints du registre supérieur de l'abside de l'église et sur les volets intérieurs de l'orgue, faisait l'objet d'une

¹⁵² Th.-A. Hermanès, 1998, p. 10.

¹⁵³ Idem., Th.-A. Hermanès soutient cette hypothèse en mettant en rapport l'origine, le martyre et les attributs de cette sainte avec les arguments des autres saints du chevet.

¹⁵⁴ E. Gruber, 1932, p. 130.

¹⁵⁵ Ibid., pp. 130-131.

¹⁵⁶ On en a l'exemple à l'église de Valère où les saintes Marie et Catherine sont chacune représentées à plusieurs reprises.

dévotion particulière dans le diocèse. Son culte, certainement issu du rayonnement de Vézelay, fameux lieu de pèlerinage français, remonte à une date antérieure au XII^{ème} siècle. Une première église lui est consacrée à Vétroz en 1146 puis plusieurs autres édifices lui succéderont dans tout le Valais¹⁵⁷. Dès cette époque, tous les manuscrits valaisans contiennent sa fête et au XIV^{ème} siècle deux autels sont consacrés à sainte Marie-Madeleine dans les églises de Valère et de Saint-Théodule. L'hypothèse d'une représentation de cette sainte est à retenir d'une part parce qu'elle appartient à un groupe de nouveaux saints qui font partie des offices dès le XIII^{ème} siècle et dont certains, comme sainte Catherine, saint Théodule ou Charlemagne sont présent dans la même chapelle. D'autre part, en se référant à son iconographie traditionnel, on remarque que la sainte est habituellement représentée avec une longue chevelure dénouée, ce qui coïnciderait avec les seuls vestiges de sa figure à Tourbillon.

En considérant les dévotions particulières du commanditaire, Guillaume VI de Rarogne et en les associant aux dévotions du diocèse, une quatrième possibilité se présente en la personne de sainte Ursule. Cette sainte légendaire, originaire de Cologne, se rendit en pèlerinage à Rome accompagnée de 11'000 vierges, avant d'accepter un mariage définit par son père. De retour dans sa ville natale, elle et ses nombreuses accompagnantes furent toutes tuées par les flèches des Huns. L'évêque Guillaume VI de Rarogne revendiqua différents cultes, celui de la Visitation, de saint Sébastien et du Bienheureux Guillaume de Neuchâtel et celui de sainte Ursule¹⁵⁸. Avant l'accession à l'évêché de Guillaume VI, un seul autel est dédiée à cette dernière¹⁵⁹, après 1437, le culte de sainte Ursule prend une ampleur considérable dans la liturgie du diocèse. Le nouvel évêque introduit un office de fête particulier à la sainte et fait venir, en 1448, une année après la consécration de la chapelle de Tourbillon, une relique des 11'000 vierges. La tête qui lui fut envoyée par le commandeur frère Andreas Roich faisait encore partie de l'inventaire de Valère en 1642¹⁶⁰.

Si sainte Ursule connaît une dévotion aussi forte, c'est certainement parce qu'on la met en rapport avec saint Maurice. La sainte serait le pendant féminin du grand saint thébéen, martyrisé avec toute sa légion à Agaune par l'empereur Maximien pour avoir refusé de renier sa foi. Les ossements des malheureux auraient été découverts plusieurs années plus tard par saint Théodule qui, selon la légende, fit construire à leurs emplacements une abbaye. Saint Maurice comme saint Georges est patron des chevaliers et soldats, mais à Sion son importance est d'autant plus grande qu'il est un des quatre patrons du diocèse. La présence de sainte Ursule serait ainsi tout à fait justifiée.

¹⁵⁷ E. Gruber, 1932, pp. 119-120.

¹⁵⁸ E. Gruber, 1932, p. 210.

¹⁵⁹ Ibid., p. 132: il s'agit de l'autel de Géronde de 1436.

¹⁶⁰ Idem.

En conclusion, on remarque que tous les saints représentés au chevet et sur le mur sud ont un lien privilégié avec le commanditaire, Guillaume VI de Rarogne: saint Grat et saint Théodule asseyent l'autorité de l'évêque; saint Sébastien et sainte Catherine sont les patrons de Guillaume de Rarogne et en cette qualité, ils intercéderont en sa faveur auprès de Dieu. D'autres saints ont un rôle de protecteur comme l'archange Michel, saint Georges et sainte Hélène par le pouvoir de la Vraie Croix. Ces derniers ont une place plus que justifiée dans ce château qui connut tant d'assauts et de destructions. On remarque aussi que ces saints sont parmi les plus populaires du diocèse en constatant que chacun est patron de plusieurs églises, chapelles ou autels. La dernière sainte du chevet, au jambage sud, fait peut-être exception. Il s'agit de sainte Apolline qui a été identifiée déjà par l'abbé F. Jeunet en 1863 puis par E. Wick en 1864. Cette sainte, martyrisée pour avoir refusé d'adorer les idoles, se laisse reconnaître par les pinces avec lesquelles on lui arracha les dents. Cet attribut l'a souvent fait confondre avec sainte Agathe qui porte elle aussi des pinces dans ses mains pour s'être fait arracher ses seins. A Tourbillon on identifie la sainte comme étant Apolline, d'une part en faisant confiance à nos prédécesseurs qui ont peut-être vu plus de détail qu'il n'en restent aujourd'hui, d'autre part parce que cette sainte, bien que peu populaire, est présente dans le diocèse¹⁶¹.

Une certaine unité est donnée aux protagonistes de ce programme par la similitude de différents éléments iconographiques. Outre leur mise en place, les saints se rapprochent par leurs vêtements, ils portent tous un manteau uni par-dessus une tunique. Les habits des saints et des saintes suivent bien la tendance du début du XV^e siècle où l'on voit des vêtements de dessus amples et traînants. Ils n'appartiennent pas encore aux années 1450 où les longs manteaux disparaissent et les vêtements masculins sont raccourcis et portés très serrés à la taille¹⁶². Les saints, dont la gestuelle est mesurée, portent leur attribut soit de la main gauche, soit des deux mains. Les premiers portent alors dans leur main droite, recouverte par un pan du manteau, un livre fermé, on voit nettement encore le livre de saint Grat et celui de sainte Catherine. Par les dessins d'E. Wick, on sait que saint Fabien et sainte Apolline en portaient aussi. La raison de la présence de cet attribut chez certains saints et non chez d'autres est obscure. Le livre est très répandu dans l'iconographie, il rappelle la fonction d'enseignement du Christ tout d'abord, mais aussi des Évangélistes, des apôtres et des saints. Les papes, les évêques et les abbés fondateurs d'ordre avaient aussi droit à cet attribut¹⁶³. Ainsi peut s'expliquer la présence d'un livre dans les mains de Grat et Théodule qui sont évêques et de Fabien qui est pape. Sainte Catherine le porte en référence à sa science, mais sainte Apolline semble y avoir droit simplement en sa qualité de sainte.

¹⁶¹ Ibid., p. 132: sainte Apolline fut la patronne de l'hôpital de Saillon.

¹⁶² M. Madou, 1986, pp. 26-27.

¹⁶³ L. Réau, I, 1955, p. 425.

5. 2. RECHERCHES ICONOGRAPHIQUES

Plusieurs représentations, dans la chapelle du château de Tourbillon, méritent une étude plus approfondie. En effet, certaines scènes sont rares, d'autres même uniques et il est intéressant de connaître d'une part leur origine et d'autre part la raison de leur présence ici.

5.2.1. Saint Georges terrassant le dragon

La grande scène de saint Georges terrassant le dragon n'est plus visible depuis longtemps. L'abbé F. Jeunet, à Tourbillon en 1862, nous mentionne simplement sa présence sans décrire la scène¹⁶⁴. R. Ritz par contre donne une description plus détaillée de la scène en nous apprenant que le saint se bat avec un animal aux formes fantastiques, que la jeune fille condamnée est agenouillée, en prière, au deuxième plan et que ses parents, le roi et la reine se trouvent dans un château gothique orné de trois tours¹⁶⁵. Ces informations sont importantes, d'une part parce qu'elles nous décrivent une scène inexistante aujourd'hui et d'autre part parce qu'elles différencient les peintures du XVème siècle de celles du XIVème siècle. En effet, dans le premier cycle, la jeune fille, que l'on voit encore aujourd'hui in situ, se tient debout avec un chapelet ou sa ceinture dans les mains¹⁶⁶ devant saint Georges qui enfonce sa lance dans la gueule du dragon au sol. La scène se passe sous deux arcs trilobés devant un avant-toit et deux fenêtres qui représenteraient une ville selon un type architecturale courant aux XIIIème et XIVème siècle¹⁶⁷. On reconnaît à la chapelle de Tourbillon les deux types iconographiques habituels, le premier avec la princesse debout au même plan que saint Georges et le second avec la princesse agenouillée au deuxième plan.

5.2.2. Charlemagne et saint Théodule: la donation des droits régaliens

Sur le jambage ouest de la grande baie du mur sud se trouve une représentation de Charlemagne remettant les droits régaliens à saint Théodule. Cette scène de grande importance et par sa signification politique et religieuse et par son iconographie, nous est

¹⁶⁴ L'abbé F. Jeunet, 1867, p. 145.

¹⁶⁵ Op. cit. p. 46.

¹⁶⁶ J. de Voragine, *La légende dorée*, I, "Saint Georges": le saint dit à la princesse de jeter sa ceinture autour du cou du dragon pour le prommener tel un chien.

¹⁶⁷ A.-E. Gattlen, 1978, p. 28.

parvenu dans un état lacunaire. Heureusement, nous détenons une copie minutieuse réalisée par J.-D. Blavignac d'après l'original encore intacte, publiée en 1853¹⁶⁸.

La présence de saint Théodule dans la chapelle de Tourbillon ne nous étonne d'aucune manière puisque ce saint très populaire est souvent représenté, tout d'abord en qualité de patron du diocèse, mais aussi en qualité de patron des vignes et des vignerons et protecteur des intempéries. Ce qu'il s'agit d'analyser dans le cadre de ce travail, c'est la scène à laquelle il prend part et pour cela, il est nécessaire de mieux connaître l'histoire de ce saint. Saint Théodule fut vraisemblablement le premier évêque du Valais, installé à Octodure (actuellement Martigny) selon les récentes découvertes archéologiques¹⁶⁹. L'évêque est attesté en 381 au concile d'Aquilée, les actes le mentionnent comme: "Thodurus episcopus Octodorensis"¹⁷⁰. Aucun document ne relatent ses activités en Valais, or elles ont dû être d'importance, car le Valais était encore un pays à convertir. Plus tard, au VI^{ème} siècle, le siège épiscopal sera déplacé à Sion.

Le culte de saint Théodule à Sion remonte certainement à la période carolingienne. Des fouilles archéologiques ont en effet mis au jour les vestiges, datant de la fin du VIII^{ème} siècle, d'une crypte contenant un tombeau à arcosolium dans le sous-sol de l'actuelle église Saint-Théodule à Sion¹⁷¹. Une telle construction devait certainement servir à conserver les reliques de saint Théodule et à sa vénération¹⁷². Son culte connaîtra un regain de popularité et une nouvelle organisation dès le XII^{ème} siècle autour d'un texte, écrit par un moine pèlerin répondant au nom de Ruodpert, la *Vita sancti Theodori sedunensis episcopi*. Le moine, ne cherchant qu'à exalter la foi et l'humilité du saint, raconte comment Théodule se voit remettre par Charlemagne les droits régaliens, comment le saint multiplia le vin nouveau et enfin comment il découvrit les ossements des martyres d'Agaune. C'est surtout la première partie, concernant les droits régaliens, qui fit reconnaître ce texte comme un véritable document historique par les futurs évêques puisqu'il servira à asseoir leur pouvoir temporel.

Malgré les anachronismes de la *Vita*, personne ne mit en doute la vraisemblance de ce texte jusqu'à la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle. Ainsi, selon ce texte, saint Théodule, évêque du IV^{ème} siècle, aurait fondé l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune en 515 et aurait rencontré l'empereur Charlemagne qui vécut de l'an 742 à l'an 814.

L'iconographie de saint Théodule découle des différentes légendes construites autour de lui. Le saint évêque qui est toujours représenté muni des atours dus à son rang ecclésiastique, la mitre et la crosse à volute, porte aussi fréquemment la grappe de raisin

¹⁶⁸ Op. cit. p. 37.

¹⁶⁹ F.-O. Dubuis et A. Lugon, 1992, pp. 12-13: Les fouilles archéologiques, réalisées en 1990-1992 sous l'actuelle église de Martigny, ont mis à jour une église du IV^{ème} siècle appartenant certainement à ce qu'on pourrait considérer comme le premier complexe épiscopal du Valais.

¹⁷⁰ F.-O. Dubuis, 1981, p. 124.

¹⁷¹ La campagne de fouilles a été menée par l'archéologue cantonal François-Olivier Dubuis entre 1980 et 1982.

¹⁷² F.-O. Dubuis, 1981, p. 127.

et l'épée de la régalie. De plus il est très souvent accompagné d'un petit diable et d'une cloche en référence à celle qu'il ramena de Rome, à travers les Alpes, aidé par le vilain¹⁷³. Les deux premières représentations connues de saint Théodule datent du XIII^eme, voir du XIV^eme siècle, il s'agit de sculpture de bois en rond de bosse¹⁷⁴. Au XV^eme et au début XVI^eme, les représentations du saint deviennent toujours plus riches et plus nombreuses, désormais les évêques l'utilisent comme symbole de leur autorité temporel après une période politiquement instable puisque certaines grandes familles, les de Rarogne en particulier, convoitaient leur droit comtal. Désormais la scène favorite est celle où le prélat tient l'épée de la régalie ou mieux encore, celle où il reçoit, de Charlemagne en personne, les droits régaliens.

Le culte de Charlemagne en Valais débute vers le milieu du XIII^eme siècle¹⁷⁵ et se base sur la légendaire donation caroline. Charlemagne, couronné en l'an 800 et mort quatorze ans plus tard fut canonisé le 29 décembre 1165 par l'antipape Pascal III. Cette canonisation ne fut jamais ratifiée par le Saint-Siège mais, devant l'importance de son culte dans les pays rhénans et en France, elle fut tacitement acceptée. Son extension en Suisse se fait par propagation depuis l'Allemagne du sud vers Bâle et Zurich, mais en Valais son culte se forge autour de ses passages lors de ses voyages vers l'Italie.

Le patronage et les représentations de Charlemagne sont principalement rattachés à une volonté politique. Ainsi, le premier autel qui lui est attribué, date de 1415 et se trouve dans l'église Saint-Georges d'Ernen. Il s'agit certainement ici d'un acte de contestation politique par la noble famille fondatrice, les de Platea, contre l'ambitieux Gitschard de Rarogne qui avait réussi à placer son neveu, Guillaume II, au poste d'évêque, offrant ainsi à sa famille la charge comtale du diocèse¹⁷⁶. Un deuxième autel est fondé dans le Haut-Valais, à Münster, approuvé par l'évêque Guillaume VI de Rarogne en 1442. Plus tard, en 1655 un autel sera consacré au saint empereur à l'église de Valère par l'évêque Adrien IV de Riedmatten.

Les représentations de Charlemagne avant le XVII^eme siècle ne sont pas nombreuses, les premières datent du XIV^eme. Nous connaissons en effet deux figures du saint empereur dans des manuscrits¹⁷⁷, où il orne l'initiale F pour *Francorum Gemma*. Dans les deux cas, Charlemagne est trônant et porte sa couronne; dans le manuscrit MS 4, au folio 358r (Ill.54), il tient dans sa main droite un sceptre à fleur de lys et dans le manuscrit MS 41, au folio 239v (Ill.55), un personnage en armure est

¹⁷³ La légende raconte que saint Théodule s'était rendu à Rome pour sauver le pape d'un péché mortel, en guise de remerciement, il put emporter une cloche bénie par saint Pierre qui protégeait de la grêle. La cloche étant trop lourde, il dut se faire aider par le diable. Saint Théodule, grâce à cette cloche, deviendra en Valais le protecteur contre les intempéries.

¹⁷⁴ A.-E. Gattlen, 1981, p. 12: Les deux exemples, représentant le saint assis, proviennent de Saint-Luc et de Glurigen, actuellement respectivement au Landesmuseum de Zürich et au musée historique de Berne.

¹⁷⁵ F. Huot, 1973, p. 206.

¹⁷⁶ M. Werder, 1976-1977, pp. 410-413.

¹⁷⁷ Les deux manuscrits MS 4 et MS 41 se trouvent aux archives du chapitre de Sion.

debout devant lui, il s'agit du chevalier Roland¹⁷⁸. En peinture murale, la première représentation de Charlemagne se trouve dans l'église de Basse-Nendaz, dans l'intrados de l'arc de triomphe (Ill.56). L'empereur facilement identifiable par l'inscription: "CAROLUS IMPERATOR", porte dans sa main droite un sceptre à fleur de lys comme dans le manuscrit MS 4. Mais Charlemagne est ici nimbé, il est donc bien désigné comme saint et porte une barbe, celle avec laquelle on le représentera désormais.

Dans l'église de Valère, le saint empereur se laisse aisément reconnaître au registre supérieur de l'abside, entre saint Thomas Becket de Cantorbéry et saint Théodule (Ill.57). Il porte en effet ici ses attributs familiers: le sceptre et le globe. Le cycle de peintures auquel il appartient est daté de 1434-1437, il s'agirait ainsi d'une représentation de Charlemagne de peu antérieure à celle de Tourbillon. Dans les deux cas l'empereur est nimbé et barbu, mais l'habillement est différent: à Valère, il porte une robe à bourrelets bordée de fourrure et tenue à la taille par une grosse ceinture¹⁷⁹ et à Tourbillon, on se souvient, il porte un manteau sur une tunique lui tombant sur les pieds. Si les types de vêtements sont différents, ils appartiennent bien tous les deux à la première partie du XV^{ème} siècle. Dans le diocèse, les autres représentations du saint empereur sont clairement postérieures. On le retrouve ainsi à Valère à la salle de la Caminata en 1470 (Ill.58) et autour de 1500, sur un volet d'un retable probablement rattaché originellement à l'autel de l'église d'Ernen, mais aujourd'hui dans la chapelle de Fürgangen¹⁸⁰ (Ill.59). Les types des trois représentations sont très différents de celui de Tourbillon.

Lorsque Charlemagne est introduit dans une scène narrative, en Valais, il s'agit de la remise des droits régaliens à saint Théodule. Cependant, les scènes représentant cette donation restent rares et celle de la chapelle de Tourbillon pourrait bien être la première. On connaît en effet quelques autres exemples, mais ils sont tous d'une date postérieure, ainsi la scène dans le bréviaire de Jost de Silenen de 1493 (Ill.60), ou celle représentée sur un thaler, monnaie valaisanne, frappée en 1498 sous l'évêque Nicolas Schiner (Ill.61). La scène du bréviaire est proche de celle de Tourbillon, dans les deux cas, Charlemagne trône et saint Théodule se tient debout devant lui, la scène se passe au moment même de la passation de l'épée puisque les deux protagonistes la tiennent. Dans les deux cas, Charlemagne ne porte ni le sceptre ni le globe, symbole de sa fonction d'empereur, par contre, contrairement à Tourbillon, la scène du bréviaire présente Charlemagne sans nimbe et saint Théodule sans attribut, tous les deux entourés de spectateurs. La différence importante de la scène du thaler est que saint Théodule s'est agenouillé devant Charlemagne, cette position semble mieux convenir à une telle situation.

¹⁷⁸ M. Werder, 1976-1977, p. 422.

¹⁷⁹ B. Pradervand, N. Schätti, 1997, pp. 267.

¹⁸⁰ W. Ruppen, 1979, II, pp. 344-345.

Le type de l'empereur trônant est celui du roi et poète David. Ce schéma, appliqué à l'empereur Charlemagne et introduit dans une scène narrative est répandu dans la miniature allemande dès le début du XV^e siècle¹⁸¹. En effet, on le retrouve dans des scènes où l'empereur remet à des individus des droits territoriaux ou de citoyen. Tel est le cas dans le manuscrit de Lüneburg datant de 1400 où l'empereur trônant remet au comte Widukint de Sachs le livre de droit devant toute une assemblée¹⁸² (Ill.61bis). La scène de Tourbillon se distingue du type allemand par l'isolement des deux personnages et par un sujet non pas agenouillé, mais debout devant Charlemagne, la hiérarchie non respectée démontre peut-être que l'on reconnaît saint Théodule égal à l'empereur ou du moins de même importance.

A la chapelle du château de Tourbillon, la scène de La remise des droits régaliens et son iconographie particulière ont été choisies spécifiquement par l'évêque Guillaume VI de Rarogne et ceci certainement en référence à un fait historique ou dans un but précis. La chapelle étant consacrée en 1447, les peintures sont certainement de peu antérieures. Or en 1446, Guillaume VI fut enlevé par les patriotes et séquestré jusqu'à ce qu'il signe les "Articles de Naters", dont l'argument principal était le renoncement de l'évêque à ses droits comtaux. Ainsi, si les peintures datent de cette même année 1446, l'évêque se montrerait ici tout à fait audacieux à vouloir reproduire la scène par laquelle il légitime un droit, dont il se voit dépossédé; d'autre part si ces peintures sont antérieures à cette date, la scène de la donation caroline ferait référence à la reconnaissance que les patriotes lui avait accordé à son élection au poste d'évêque en 1437.

5.2.3. Saint Guillaume de Neuchâtel

La présence d'un portrait de saint Guillaume de Neuchâtel en pied dans la chapelle de Tourbillon est attestée par les différents protagonistes du XIX^e siècle. Ainsi, le premier neuchâtelois à venir visiter la chapelle, G.-A. Matile, nous décrit en 1841 la figure du saint et trois ans plus tard en fait faire une copie¹⁸³. En 1863 et en 1864, l'abbé Jeunet se rend aussi à la chapelle de Tourbillon et constate que les dégradations progressent, mais il parvient tout de même à nous en donner une description¹⁸⁴. Durant la même année 1864, E. Wick décrit la chapelle sans mentionner saint Guillaume, l'état de conservation devait être insuffisant¹⁸⁵.

On remarque que ce sont en particulier des personnes de Neuchâtel qui s'intéressèrent à cette représentation. L'explication est évidente, tout d'abord, Guillaume

¹⁸¹ Ce parallèle met encore une fois en avant la probable origine germanique de l'auteur.

¹⁸² N. H. Hott, 1994, pp. 108-110.

¹⁸³ Op. cit. p. 34. La copie de L. J. Ritz fut à son tour copiée par A. de Meuron et A. Bachelin.

¹⁸⁴ Op. cit. pp. 38-39.

¹⁸⁵ Op. cit. p. 42.

était un saint très populaire dans ce canton, de plus, à l'époque où G.-A. Matile et l'abbé Jeunet se rendent à Tourbillon, presque toutes les autres traces de ce saint avaient disparues. Dans un premier temps, ce fut la Réformation qui mit fin à Neuchâtel au culte des saints, les reliques et autres trésors relatifs à ceux-ci ont été détruits ou dispersés. Plus tard une deuxième intervention finira de faire disparaître les traces du bienheureux Guillaume, il s'agit de la destruction de la chapelle Saint-Guillaume, pour des raisons architecturales, lors de la restauration de la collégiale en 1867.

Il s'agit de découvrir maintenant qui était saint Guillaume et pourquoi l'évêque Guillaume VI de Rarogne lui accordait une vénération si forte qu'il le nomma co-patron de sa chapelle privée.

La première mention du nom de Guillaume à Neuchâtel remonte au 30 août 1196 pour la fondation, dans l'église d'Hauterive, de l'anniversaire du comte Ulrich et de son frère Rodolphe. Guillaume à ce moment-là devait avoir déjà quarante ou cinquante ans, ce qui nous donne une indication concernant sa date de naissance qui n'est attestée par aucun document. La mort du saint est située, selon le calendrier liturgique d'un missel¹⁸⁶, au 29 mars 1231¹⁸⁷. Par ailleurs, il faut savoir que l'origine anglaise du saint, comme l'indique la légende du cartouche de Tourbillon "Sanctus Wilhermus de Anglia, prepositus ecclesie Novi Castri" n'est attestée par aucun texte, elle tient de la tradition¹⁸⁸.

G.-A. Matile¹⁸⁹ et l'abbé F. Jeunet¹⁹⁰ se basent tous les deux sur des sources datant du XV^e siècle pour parler de saint Guillaume. Il s'agit tout d'abord d'indications révélées par le dit "chanoine anonyme"¹⁹¹, certainement le chanoine Dubois, principal rédacteur du recueil des actes et documents relatifs à la collégiale, écrit dans le cours du XV^e siècle et publié pour la première fois en 1839¹⁹². On lit dans ce recueil que saint Guillaume aurait servi à Paris comme précepteur de deux des fils d'un comte Rodolphe de Neuchâtel et qu'il les aurait ramenés en Suisse. G.-A. Matile démontre qu'aucun comte de ce nom-là ne se rapporte à la note du chanoine¹⁹³.

Si les indications sur saint Guillaume dans le recueil neuchâtelois sont succinctes, celles provenant de l'évêché de Sion au XV^e siècle sont plus nombreuses. En effet, Guillaume VI de Rarogne avait non seulement rebaptisé sa chapelle privée en son nom, mais il avait encore établi une fondation pour des lampes qui devaient brûler sur l'autel de

¹⁸⁶ A. Piaget, 1933, p. 490, note 14: Ce missel est déposé à la Bibliothèque de Neuchâtel, il semble avoir été copié vers le milieu du XV^e siècle.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Ibid., p. 497: l'origine anglaise jamais attestée du saint, pourrait venir d'une confusion faite entre saint Guillaume de Neuchâtel et un célèbre Guillaume dit l'Anglais, qui était français malgré son nom, et qui était professeur à Paris à la fin du XII^e siècle.

¹⁸⁹ G.-A. Matile, "Saint Guillaume" dans *Musée historique de Neuuhâtel et Valangin*, 1845.

¹⁹⁰ L'abbé Jeunet, *Vie de saint Guillaume, chanoine de Neuchâtel*, 1196-1231, 1876.

¹⁹¹ G.-A. Matile, 1845, p. 35.

¹⁹² A. Piaget, 1933, pp. 486-487.

¹⁹³ G.-A. Matile, 1845, pp. 35-37.

la Vierge à Valère certains jours, dont le jour de la fête de saint Guillaume¹⁹⁴. De plus, saint Guillaume est mentionné dans les actes les plus importants de l'évêque, celui de la consécration de sa chapelle et dans son testament où il fait don à la chapelle de la relique du saint (un morceau de son crâne) qu'il avait reçu et conservé dans une petite bourse dorée¹⁹⁵. Par ailleurs, si on reconnaît la présence du saint dans le registre supérieur peint de l'abside de Valère¹⁹⁶, il faut admettre que Guillaume de Rarogne avant même d'être élu évêque portait déjà un intérêt particulier à ce saint.

A Sion les différents ouvrages le mentionnant lui attribuent différents titres. Il est représenté en martyr à Tourbillon où il porte une palme et dans le cartouche à ses pieds on le cite comme "prévôt". Il est appelé "saint" et "confesseur" dans l'acte de consécration de la chapelle de Tourbillon et "bienheureux" dans le testament de Guillaume VI de Rarogne. A Neuchâtel, on va jusqu'à lui donner le titre d'évêque sur une cloche datée du début du XVI^e siècle. Si les appellations de "prévôt" et d'"évêque" sont clairement erronées, les autres évocations de Guillaume peuvent s'expliquer. Ainsi, on sait que de représenter une personne avec une palme ne fait pas forcément de lui un martyr, mais peut signifier qu'il mena une vie dévote et mourut en odeur de sainteté. Qu'il fût appelé "confesseur" ceci revient certainement à une confession publique de sa foi et qu'on utilisa indifféremment les deux titres de "bienheureux" et "saint" ceci était fréquent, bien qu'ils se rapportent à deux degrés de sainteté distincts. Par ailleurs, il est tout à fait probable que les gens de Neuchâtel n'aient pas attendu sa canonisation, qui n'aura jamais lieu¹⁹⁷, pour lui attribuer le rang de saint¹⁹⁸. Aucun de ces titres ne sont mentionnés dans les documents officiels, seule sa qualité, jamais reprise, de chapelain-clerc du comte est attestée par les archives neuchâteloises. Un tel nombre de mentions et de titres, bien qu'ils ne soient pas tous corrects, ne pouvaient revenir qu'à un homme exceptionnel, dont la réputation était très étendue, ce qui expliquerait aussi qu'on en ait eu connaissance dans le diocèse sédunois.

Dans leurs travaux respectifs, G.-A. Matile et l'abbé Jeunet omettent de mentionner l'unique document contemporain de Guillaume et peut-être le plus fiable. En effet, si on peut redouter qu'au XV^e siècle, on ait brodé toutes sortes de légendes autour de ce saint, un document du XIII^e siècle devrait relater des faits plus exactes. Outre l'attestation dans plusieurs actes de cette époque de la fonction de chapelain de Guillaume, un recueil d'*exempla* écrit par un inquisiteur et prédicateur du XIII^e siècle

¹⁹⁴ L'abbé Jeunet, 1867, pp. 135-136.

¹⁹⁵ Voir son testament dans Gremaud, VIII, 1898, n° 3032.

¹⁹⁶ B. Pradervand, N. Schätti, 1997, p. 247: les auteurs proposent de reconnaître l'ecclésiastique tonsuré et nimbé, placé à la gauche de sainte Marie-Madeleine, comme étant saint Guillaume.

¹⁹⁷ A. Piaget, 1933, p. 511: le culte de saint Guillaume prit fin en 1852 lorsque la Sacrée Congrégation des Rites fit supprimer le nom de saint Guillaume du Calendrier des offices et des messes du diocèse de Lausanne, jugeant ce saint trop local. Plus tard, on sait par la correspondance de l'abbé Jeunet (c.f. Jeunet, 1867, p. 159) que celui-ci tenta de faire accepter par Rome la sainteté de Guillaume, ce qui ne fut jamais fait.

¹⁹⁸ G.-A. Matile, 1845, pp. 39-41.

mentionne la très pieuse vie d'un Guillaume, retiré dans une maison au bord du lac de Neuchâtel. L'auteur base son récit sur le témoignage du prieur de Besançon avec qui il est en rapport et qui connaissait bien Guillaume¹⁹⁹. A. Piaget, propose de reconnaître en notre saint Guillaume, un chapelain, qui exerça certes une fonction importante puisqu'il fut le clerc du comte de l'époque, mais qui, pour des raisons qui nous échappent décida de vivre à l'écart, dans l'humilité et la prière. Sa vie dut susciter l'admiration de ses contemporains puisqu'à sa mort, son tombeau devint un lieu de pèlerinage²⁰⁰.

Au XV^{ème} siècle, la tombe de saint Guillaume se trouvait à l'intérieur de la collégiale et les pèlerins étaient de plus en plus nombreux. A cette époque, le culte de ce saint prit une importance telle que l'évêque de Lausanne, Georges de Saluce, encourageait les pèlerins en leurs remettant 40 jours d'indulgence²⁰¹. De nombreux témoignages racontent comment des personnes venant de loin pour se rendre sur la tombe de saint Guillaume étaient reparties exaucés²⁰². Plusieurs reliques du saint sont envoyées dans des églises, c'est ainsi que l'évêque de Sion reçut un morceau du crâne du saint.

L'évêché sédunois eut donc connaissance de ce saint par le désormais très fameux pèlerinage et Guillaume VI de Rarogne accorda au saint, dont il porte le prénom, toute sa dévotion. On comprend bien dès lors pourquoi les historiens neuchâtelois du XIX^{ème} siècle se tournèrent vers la capitale valaisanne afin de retrouver des indices concernant saint Guillaume. Leurs voyages n'étaient donc pas fait au hasard et leurs découvertes étaient attendues ou du moins espérées. Si G.-A. Matile peut encore voir, devant le porche occidental de la collégiale de Neuchâtel, la chapelle dédiée à saint Guillaume, offerte par Jean de Fribourg et consacrée en 1456-1457, l'abbé F. Jeunet, lui, suit sa destruction en 1867 lors de la restauration de l'ensemble de la collégiale. Ce dernier acte mettra fin à la dévotion et aussi à la connaissance de saint Guillaume à Neuchâtel puisque la chapelle représentait l'unique édifice auquel le nom du saint était encore attaché après la disparition du corps et du tombeau. On comprend que l'abbé, bien que manquant de rigueur dans ses propos, ait voulu faire publier son ouvrage avant la destruction irrémédiable. Dans ces circonstances, on ne peut que déplorer encore plus la disparition de ce qui aurait été le dernier témoignage de saint Guillaume: son portrait dans la chapelle de Tourbillon.

Si l'évêque a fait repeindre sur les murs les mêmes sujets que ceux du cycle précédent, il renouvelle le programme des embrasures des fenêtres. Le choix des saints est complexe et riche, certains saints sont conventionnels, d'autres sont exceptionnels.

¹⁹⁹ A. Piaget, 1933, pp. 498-500.

²⁰⁰ Ibid., p. 500.

²⁰¹ Ibid., p. 509.

²⁰² Ibid., pp. 502-507: voir les différents témoignages relatés.

L'évêque fait représenter les saints qui lui sont chers ou qui ont un rapport direct avec l'évêché. Ces choix s'expliquent par la nature de cette chapelle qui est privée et dédiée à la dévotion personnelle.

Les saints présents au chevet accompagnent les deux grandes scènes de l'Annonciation et de la Crucifixion non sans raison. Ces deux scènes sont liées au Mystère du Salut, l'annonce de la naissance future du Christ en est son commencement et sa mort sur la croix son aboutissement. Or les saints connaissent le Mystère du Salut (ou de la Rédemption) et, en vertu de leur relation directe avec Dieu, ils vont intercéder auprès de lui pour les hommes.

6) CONCLUSION

Cette étude sur les peintures murales de la chapelle du château de Tourbillon m'a permis d'aborder différents domaines. Leur réalisation, leur histoire et leur conservation sont autant de révélateurs des réalités valaisannes d'hier et d'aujourd'hui.

Il faut tout d'abord reconnaître à Guillaume VI de Rarogne un esprit de grande ouverture, il sut apprécier avec justesse les nouveaux courants artistiques et en faire bénéficier l'évêché à la tête duquel il se trouvait. L'artiste qui réalisa les peintures murales de Tourbillon était certainement le maître attesté de l'évêque puisqu'il confia à celui-ci de nombreuses réalisations durant tout son épiscopat. Il est courant de rencontrer, à cette époque des artistes qui abordent des techniques aussi différentes que la peinture murale, la peinture sur bois ou l'enluminure. On ne s'étonne donc pas à l'idée que le peintre de Tourbillon ait pu réaliser des oeuvres aussi différentes que celles mises en parallèle dans ce travail. Il serait intéressant de découvrir ce que cet artiste est devenu à la mort de Guillaume VI. On sait qu'il se vit appelé à la décoration de l'autel de la Visitation, l'ultime entreprise de l'évêque. L'autel fut consacré le 2 juillet 1450 par Guillaume VI et peu après avoir fait son testament, le 30 septembre de la même années, l'évêque entreprit son fatal voyage en Italie. Après le décès de ce dernier, l'artiste de Tourbillon ne semble plus actif au sein du diocèse et on s'interroge sur sa destinée. Son origine exacte semble être encore mystérieuse bien qu'on ait pu déterminer une influence germanique dominante enrichie par des connaissances de la peinture italienne et de certains de ses motifs. Ces dernières compétences ont pu être acquises lors d'échanges internationaux ou dans les cours princières.

Le programme des peintures murales de Tourbillon est d'une complexité digne de la qualité des goûts artistiques de son commanditaire. Guillaume VI ne changea le programme du XIV^{ème} siècle qu'au niveau des figures des saints, réactualisant ainsi sa chapelle. Comme le souligne D. Rigaux dans son article: "innombrables sont les

exemples dans les régions alpines de ces «réactualisations» des oeuvres, qui, pour être mis au goût du jour vont du remaniement du costume d'un saint (...) jusqu'au changement total du sujet. Il n'est pas rare de trouver ainsi trois ou quatre couches de peintures superposées sur un même mur.²⁰³ La chapelle de Tourbillon peut donc être comptée parmi ces édifices religieux qui connaissent une renaissance non seulement au niveau de leur décor, mais aussi dans leur liturgie. Il serait intéressant d'étudier la conception de ces peintures par rapport aux autres réalisations de la même époque et dans la même aire géographique des Alpes. On pourrait ainsi découvrir peut-être la raison qui incite les commanditaires à renouveler des décors certainement encore en bon état. D. Rigaux considère cette volonté d'actualisation comme "une des questions majeures de l'évolution de la peinture murale religieuse, sa durée de vie et la durée de son pouvoir d'efficacité"²⁰⁴.

Pour ce qui est de la connaissance même des peintures murales de Tourbillon, l'incendie de 1788 est catastrophique, car les indications précieuses concernant la construction et l'aménagement du château y ont certainement été anéanties. En effet, on n'a retrouvé ni actes de commandes, ni commentaires sur l'exécution du décor de la chapelle. Celui-ci est pourtant bien attesté dans des documents d'importance tel l'acte de consécration ou le testament de l'évêque Guillaume VI de Rarogne, retranscrits par l'abbé Gremaud. Dans ce contexte, les documents du XIX^{ème} siècle prennent d'autant plus d'importance, car ils nous révèlent les parties manquantes des peintures, nous permettant ainsi de reconstituer le programme initial.

Pourtant là n'est pas le seul mérite de ces écrits du siècle passé. En effet, les descriptions, les considérations et les relevés des B. Bonvin, G.-A. Matile, L. J. Ritz, J.-D. Blavignac, l'abbé F. Jeunet, E. Wick, J. R. Rahn et enfin R. Ritz dénotent aussi la perception de l'individu face au monument durant le XIX^{ème} siècle. Ce que l'on considère aujourd'hui comme faisant naturellement partie du patrimoine artistique, ne l'était pas hier. Ces auteurs ont participé à la mise en place de la conscience que l'on a désormais à l'égard des monuments historiques. Si l'on reconnaît parmi les noms cités de grands personnages connus dans toute la Suisse et aussi à l'échelle internationale, d'autres n'ont eu qu'un impacte locale, non moins important, puisque il fallut beaucoup de ténacité afin de voir le château de Tourbillon et ses peintures murales sauvés.

En guise d'épilogue à l'histoire des peintures murales de la chapelle de Tourbillon, un nouveau chapitre voit le jour puisque bientôt ces peintures retrouveront leur lieu d'origine. L'idée de retourner les déposes à la chapelle est des plus séduisante puisque les peintures murales, à Tourbillon comme partout ailleurs, sont originellement

²⁰³ D. Rigaux, 1997, p. 193.

²⁰⁴ Ibid., p. 192.

liée aux murs sur lesquels elles ont été conçues. Cependant dans le cas qui nous intéresse, nous devons tenir compte d'un double problème. Tout d'abord il s'agira de trouver un emplacement adéquat, différent de celui d'origine puisque celui-ci est maintenant occupé par les peintures murales du XIV^{ème} siècle mises au jour et restaurées, ensuite l'exposition même des déposes dans un tel espace demandera un soin particulier à sa conservation. J'espère néanmoins que le cycle du XV^{ème} siècle pourra connaître, grâce à cette démarche, une nouvelle vie, désormais au regard du public.

7) REPertoire des fragments

LECHEVET

1. L'archange Gabriel, vers 1447. (Ill.23)

Technique mixte sur enduit de chaux, 72cm X 58cm, support: 155cm X 68cm.

Etat de conservation: la couleur rouge du fond a disparu, mais le bleu du manteau et le vert des ailes de l'archange sont bien conservés, bien qu'un peu estompée sur le bas.

Localisation d'origine: entre l'arc formeret et la fenêtre nord.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

2. La Vierge de l'Annonciation, vers 1447. (Ill.24)

Technique mixte sur enduit de chaux, 243cm X 68cm, support: 245cm X 103cm.

Etat de conservation: la couleur rouge du fond a disparu, ainsi que les couches picturales de la colombe, des mains de la Vierge, du vase et des fleurs de lys, dont il ne reste plus que le dessin préparatoire. Au centre, l'enduit de chaux a aussi disparu laissant apparaître le mortier fin. Le visage de la Vierge porte des marques d'oxydation.

Localisation d'origine: entre la fenêtre sud et l'arc formeret.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

3. Saint Grat et une sainte, vers 1447. (Ill.28)

Inscription au linteau: disparue.

Technique mixte sur enduit de chaux, 139cm X 90cm, support: 159cm X 93cm.

Etat de conservation: Le bleu du fond subsiste dans la moitié supérieure et la couche picturale des vêtements est très atténuée. Le mortier apparaît le long du contour du fragment. Le dessin préparatoire de la crosse de saint Grat et du nimbe de sa voisine apparaissent en surface.

Localisation d'origine: jambage nord de la fenêtre nord.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

4. Saint Michel et sainte Hélène, vers 1447. (Ill.27)

Inscription au linteau: disparue.

Technique mixte sur enduit de chaux, 142cm X 90cm, support: 158cm X 92cm

Etat de conservation: une lacune traverse toute la largeur du fragment emportant la tête des deux saints. La couche picturale des vêtements de la sainte est bien conservée, sur la figure de saint Michel la conservation est moins bonne surtout dans la partie inférieure. La couleur rouge du fond a totalement disparue et le mortier apparaît le long du contour des lacunes et dans le bas de la scène. Les dessins préparatoires de la lance du saint, de la couronne et de la coiffure de la sainte apparaissent en surface.

Localisation d'origine: jambage sud de la fenêtre nord.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

5. Armes de la famille de Rarogne, vers 1447. (Ill. 25)

Technique mixte sur enduit de chaux, 85cm X 115cm, support: 103cm X 131cm.

Etat de conservation: une lacune tronque le sommet. Le fond vert ne subsiste que dans les deux angles supérieurs. Sur le reste du fragment, la couche picturale a disparu ainsi que presque toute la couche d'enduit de chaux. Le visage des anges porte des marque d'oxydation.

Localisation d'origine: couverture de la fenêtre nord.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

6. Saint Fabien et sainte Catherine, vers 1447. (Ill.29)

Inscription: le nom de la sainte est encore lisible.

Technique mixte sur enduit de chaux, 151cm X 90cm, support: 154cm X 90cm.

Etat de conservation: des lacunes amputent le saint de sa tête et de sa poitrine. La couleur rouge du fond a totalement disparu. La tunique du saint, le visage et la main gauche de la sainte ont viré au brun. Les dessins préparatoires de la couronne, de l'auréole et du sommet de la croix du saint ainsi que la couronne et l'auréole de la sainte apparaissent en surface.

Localisation d'origine: jambage nord de la fenêtre sud.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

7. Saint Sébastien et sainte Apolline, vers 1447. (Ill.30)

Inscription: le nom de la sainte est lisible.

Technique mixte sur enduit de chaux, 151cm X 93cm, support: 158cm X 95cm.

Etat de conservation: une lacune importante a emporté, sur la gauche, le cadre et une partie de saint Sébastien. L'enduit fin apparaît sur une bande diagonale dans l'angle supérieur droit.

Localisation d'origine: jambage sud de la fenêtre sud.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

8. Armes de la famille de Rarogne, vers 1447. (Ill.26)

Technique mixte sur enduit de chaux, 95cm X 115cm, support: 96cm X 118cm.

Etat de conservation: deux petites lacunes tronquent le bord supérieur et inférieur.

La couche picturale et l'enduit de chaux ont disparu le long du contour de la lacune supérieure et partiellement sur le bord droit de l'écu. Le dessin préparatoire de l'aigle du seigneur d'Anniviers apparaît à la surface.

Localisation d'origine: couverte de la fenêtre sud.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

PAROI SUD

1. Décor floral et architectural, vers 1447. (Ill.39)

Technique mixte sur enduit de chaux, 120cm X 60cm, support: non réalisé.

Etat de conservation: au sommet de ce fragment la couche picturale et l'enduit de chaux ont disparu.

Localisation d'origine: angle sud-est du voûtain sud.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

2. Le Bienheureux Guillaume de Neuchâtel, vers 1447. (Ill.33-34)

Technique mixte sur enduit de chaux, 238cm X 72cm, support: 130cm X 77cm.

Etat de conservation: ce fragment est dans un état extrêmement lacunaire. La couche picturale a presque totalement disparu de même que celle de chaux. Le dessin préparatoire d'une partie de l'auréole du saint apparaît en surface ainsi que quelques traits indéchiffrables sur les restes de chaux.

Localisation d'origine: entre l'arc formeret et la fenêtre.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

3. Architecture, vers 1447. (Ill.31)

Technique mixte sur enduit de chaux, 82cm X 26cm, support: 98cm X 49cm.

Etat de conservation: la couche picturale et l'enduit de chaux ont disparu le long du contour du fragment.

Localisation d'origine: au-dessus de 2.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

4. Tenture, vers 1447. (Ill.35)

Technique mixte sur enduit de chaux, 90cm X 70cm, support: 130cm X 77cm.

Etat de conservation: la couche pictural est atténuée.

Localisation d'origine: extrémité sud-est, partie inférieure.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

5. Tenture, vers 1447. (Ill.37)

Technique mixte sur enduit de chaux, 121cm X 162cm, support: 123cm X 171cm.

Etat de conservation: la couche picturale du fond, le vert des fleurs et le coloris des franges ont disparu.

Localisation d'origine: sous la fenêtre ouest.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

6. Tenture, vers 1447. (Ill.36)

Technique mixte sur enduit de chaux, 137cm X 48cm, support: 163cm X 67cm.

Etat de conservation: la fausse maçonnerie, le vert des fleurs et le coloris des franges ont disparu.

Localisation d'origine: extrémité sud-ouest, partie inférieure.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

7. Saint Georges terrassant le dragon, vers 1447. (Ill.32)

Technique mixte sur enduit de chaux, 58cm X 154cm, support: 73cm X 163cm.

Etat de conservation: seule une bande du fond de la scène existe encore, les couleurs ont disparu. Les contours noirs des griffes subsistent de même que la bande à décoration florale qui souligne la scène.

Localisation d'origine: au-dessus de la fenêtre ouest.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

8. Le Christ au Jardin des Oliviers, vers 1447. (Ill.42)

Technique mixte sur enduit de chaux, 155cm X 98cm, support: 191cm X 99cm.

Etat de conservation: la couche picturale a disparu presque en totalité. Les dessins préparatoires de la main de Dieu, de la croix de son nimbe et du nimbe du Christ ainsi qu'une main apparaissent en surface.

Localisation d'origine: jambage est de la fenêtre est.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

9. Charlemagne et saint Théodule, vers 1447. (Ill.44)

Technique mixte sur enduit de chaux, 182cm X 103cm, support: 191cm X 103cm.

Etat de conservation: une importante lacune a emporté la partie centrale de la scène.

La couche picturale, dans la partie supérieure, a disparu. Les dessins préparatoires de la couronne de Charlemagne, de la tiare et de la crosse de saint Théodule apparaissent en surface.

Localisation d'origine: jambage ouest de la fenêtre est.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

10. Armes de l'Évêché de Sion, vers 1447. (Ill.40)

Technique mixte sur enduit de chaux, 95cm X 106cm, support: 95cm X 108cm.

Etat de conservation: des lacunes ont emporté l'angle supérieur droit et une partie du bord inférieur. La couche picturale et l'enduit de chaux ont disparu sauf dans l'angle supérieur gauche. Les dessins préparatoires de l'oreille, du menton et de la main de l'ange apparaissent en surface.

Localisation d'origine: couverture de la fenêtre est.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

11. Décor floral, vers 1447. (Ill.38)

Technique mixte sur enduit de chaux, 120cm X 54cm, support: 122cm X 56cm.

Etat de conservation: la couche picturale du fond et le vert des feuilles ont disparu.

Localisation d'origine: jambage est de la fenêtre ouest.

Déposé en 1960, restauré en 1996.

8) BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITES

1852 E. Wick, manuscrit, AN VI 50, Bâle.

SOURCES IMPRIMEES

- 1812** H. SCHINER, *Description du département du Simplon ou de la ci-devant République du Valais*, Sion, 1812.
- 1844** F. BOCCARD, *Histoire du Valais avant et sous l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, Genève, 1844.
- 1845** G.-A. MATILE, "Saint Guillaume, ses autels, sa chapelle, son portrait", *Musée historique de Neuchâtel*, III, 1845-1860, pp. 34-47, planches hors texte.
- 1853** J.-D. BLAVIGNAC, *Histoire de l'architecture sacrée du IVème au Xème siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne, Sion*, Paris, Londres, Leibzig, 1853.
- 1863** J. GREMAUD, "Mélanges", *Mémoires et documents publiés par la Société Suisse d'Histoire de la Suisse romande*, XVIII, Lausanne, 1863.
- 1867** F. JEUNET, abbé, *Vie de Saint Guillaume chanoine de Neuchâtel 1196-1231*, Le Locle, 1867.

- 1873 S. FURRER, *Histoire du Valais*, Sion, 1873.
- 1875 J. GREMAUD, "Documents relatifs à l'histoire du Valais", *Mémoires et documents publiés par la Société Suisse d'Histoire de la Suisse romande*, XXIX- XXXIII et XXXVII-XXXIX, Lausanne, 1875-1898.
- 1876 J.-R. RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich, 1876.
- 1878 *La Gazette du Valais*, n°1, p. 3; n°38, p. 2; n°56, p. 2; n°59, p. 1; n°146, pp. 2-3
- 1879 *La Gazette du Valais*, n°13, pp. 2-3; n°40, p. 3; n°83, p. 2.
- 1902 TH. MUYDEN van, "Autel St-Sébastien, consacré en 1450 par l'Evêque Guillaume VI de Rarogne, dans l'église de N-D. de Valère, Sion", *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, IV, 1902-1903, pp. 151-156.
- 1916 E. HAUSER, "Geschichte der Freiherren von Raron", *Schweizer Studien zur Geschichtswissenschaft*, VIII, 1916.
- 1932 E. GRUBER, *Die Stiftungsheiligen der Diözese Sitten im Mittelalter*, Fribourg, 1932.
- 1933 A. PIAGET, "Saint Guillaume, patron de Neuchâtel", *Revue d'Histoire Suisse*, XIII, 1933, pp. 483-512.
- 1946 A. DONNET, "Le musée de Valère et la protection des monuments d'art et d'histoire en Valais jusqu'à 1935", *Vallesia*, I, 1946, pp. 87-119.
- 1948 H.-A. ROTEN von, "Zur Zusammensetzung des Domkapitels von Sitten im Mittelalter", *Vallesia*, III, 1948, pp. 1-126.
- 1955 L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I, II, III, 1955-1959.
- 1956 U. ISLER-HUNGERBUEHLER, "Johann Rudolf Rahn, Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte", *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, XXXIX, 1956.
- 1964 R. RIGGENBACH, "Les oeuvres d'art du Valais au XVème et au début du XVIème siècle", *Annales Valaisannes*, XXXIX, 1964, pp. 161-228.
J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Darmstadt, 1964.

- 1965** G. CRETOL, "Tourbillon", *Heimatschutz*, II, 1965, pp. 36-55.
F.-O. DUBUIS, "Le château de Tourbillon, notes brèves relatives au site et à son histoire", *Rapport de 1965*, Sion, Archives de l'office des monuments historiques.
- 1966** G. TROESCHER, *Burgundische Malerei*, Berlin, 1966.
- 1968** TH.-A. HERMANES, "Restauration de la chapelle de Tourbillon", *Devis*, Fribourg, 1968. Déposé au département des monuments historiques, Sion.
- 1973** F. HUOT, *L'ordinaire de Sion*, Fribourg, 1973.
- 1974** A. WOLFF de, "La fresque armoriée du jubée de Valère à Sion", *Archives héraldiques suisses*, LXXXVIII, 1974, pp. 63-67.
- 1976** M. WERDER, "Das Nachleben Karls des Grossen im Wallis", *Blätter aus der Walliser Geschichte*, XVI, 1976-1977, pp. 307-476.
W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Kanton Wallis*, I, Berne, 1976.
- 1977** P. et L. MORA et P. PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, Bologne, 1977.
- 1978** G. CASSINA et TH.-A. HERMANES.: "Les peintures murales de Sion du Moyen Age au XVIIIème siècle", *Sedunum Nostrum*, VIII, 1978.
A.-E. GATTLEN, *Die Wandmalereien des 14. Jahrhundert in der Georgkapelle von Tourbillon*, Mémoire de licence, Sion, 1978.
- 1979** W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Kanton Wallis*, II, Berne, 1979.
Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale, Turin, Palazzo Madama, éd. E. Castelnovo et G. Romano, Turin, 1979.
- 1980** W. RUPPEN, *Raphaël Ritz, 1829-1894*, Sion, 1980.
- 1981** F.-O. DUBUIS, "Saint Théodule, patron du diocèse de Sion et fondateur du premier sanctuaire d'Agaune", *Annales valaisannes*, 2ème série, 1981, pp. 123-155.
A.-E. GATTLEN, "Bildliche Darstellung des heiligen Theodul im Wallis", *Wir Walser*, I-II, 1981, pp. 11-36.
C. SANTSCHI, "Les premiers évêques du Valais et leur siège épiscopal", *Vallesia*, XXXVI, 1981, pp. 1-26.

- 1985** A. DONNET et G.CASSINA, "Des changements survenus en ville de Sion durant un siècle (1780-1880) observés par le Dr Bonaventure Bonvin et son neveu Antoine-Louis de Torrenté", *Annales Valaisannes*, LII, 1985, pp. 3-36.
J. LEISIBACH et A. JOERGER, "Livres sédunois du Moyen Age", X, *Sedunum Nostrum*, 1985.
- 1986** R. BUDDE, *Köln und sein Maler, 1300-1500*, Cologne, 1986.
M. MADOU, *Le costume civile*, Brepols, 1986.
- 1990** *Jean-Daniel Blavignac 1817-1876*, Genève, musée de Carouge, éd. L.El-Wakil, Carouge, 1990.
- 1991** M HERING-MITGAU, "Die Flügelbilder und ihr Maler Peter Maggenberg", *Die Valeria Orgel*, Zürich, 1991, pp. 171-211.
- 1992** F.-O. DUBUIS et A. LUGON, "Les premiers siècles d'un diocèse alpin: recherches, aquis et questions sur l'Evêché du Valais", *Vallesia*, XLVII, 1992, pp. 1-56.
- 1993** A.-C. FONTANNAZ-FUMEAUX: "Les peintures murales de Sankt German" *Vallesia*, XLVIII, 1993, pp. 367-426.
L. J. RITZ, *Notes sur ma vie à l'intention de mes chères enfants*, Sion, 1993.
Stefan Lochner, *Meister zu Köln*, Cologne, Wallraf-Richartz-Museums, éd. Frank Günter Zehnder, Cologne, 1993.
- 1994** N. H. HOTT, "Reich und Stadt, Karl der Grosse in deutschsprachigen Bilderhandschriften", *Karl der Grosse als vielberufener Vorfahr*, Sigmaringen, 1994, pp. 87-111.
- 1996** P. ELSIG, *Le château de Tourbillon: l'évolution historique du site*, Sion, 1996.
- 1997** P. ELSIG, "Le château de Tourbillon", *Sedunum Nostrum*, XI, 1997.
TH.-A. HERMANES, *Rapport provisoire sur les peintures de la chapelle Saint-Georges de Tourbillon à Sion*, Avril 1997. Déposé au département des monuments historiques, Sion.
A. PARAVICINI BAGLIANI, J.-P. FELBER, J.-D. MOREROD et V. PASCHE, *Les Pays romands au Moyen Age*, Lausanne, 1997.

B. PRADERVAND et N. SCHAETTI, "Les décors peints de l'abside de l'église de Notre-Dame de Valère vers 1434-1437) et l'activité de Pierre Magenbergs à Sion", *Vallesia*, LII, 1997, pp. 241-295.

D. RIGAUX, "Quand le cadre fait l'image. Rôle et fonctions des bordures à traits dans la peinture alpine (XIIIème-XVIème siècle)", *Civilisation Médiévale*, IV, 1997, pp. 187-195.

Le musée cantonal des Beaux-Arts de Sion 1947-1997, Sion, musée cantonal des Beaux-Arts, éd. P. Griener et P. Ruedin, Sion, 1997.

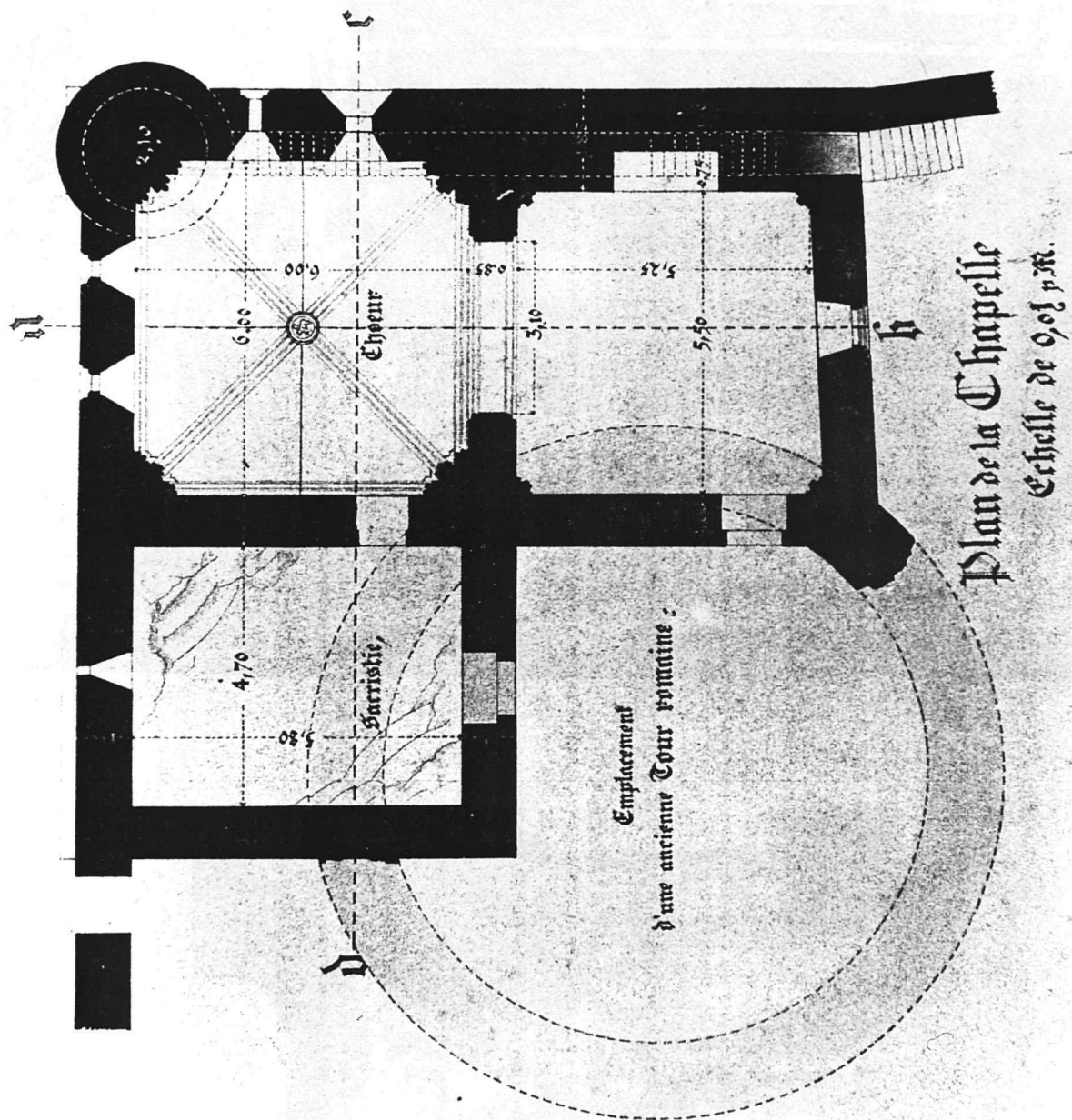
1998

P. ELSIG "La protection du patrimoine bâti en Valais, au tournant du XXème siècle", *Autour de Chillon. Archéologie et restauration au début du siècle*, Lausanne, 1998.

TH.-A. HERMANES, *Chapelle Saint-Georges de Tourbillon à Sion, les peintures murales de 1447. Rapport de restauration*, Mars 1998. Déposé au département des monuments historiques, Sion.

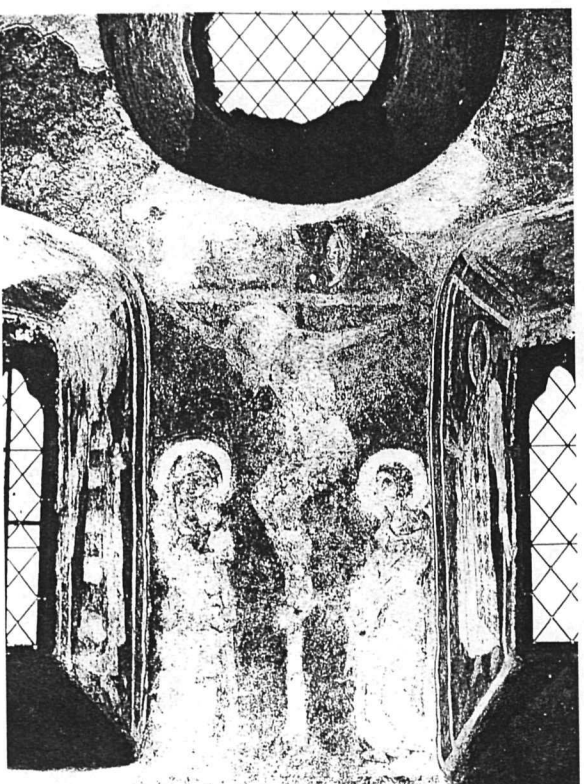
Autour de Chillon. Archéologie et restauration au début du siècle, Lausanne, Espace Arlaud, éd. D. Bertholet, O. Feihl et C. Huguenin, Lausanne, 1998.

9) ILLUSTRATIONS





III. 2



III. 3



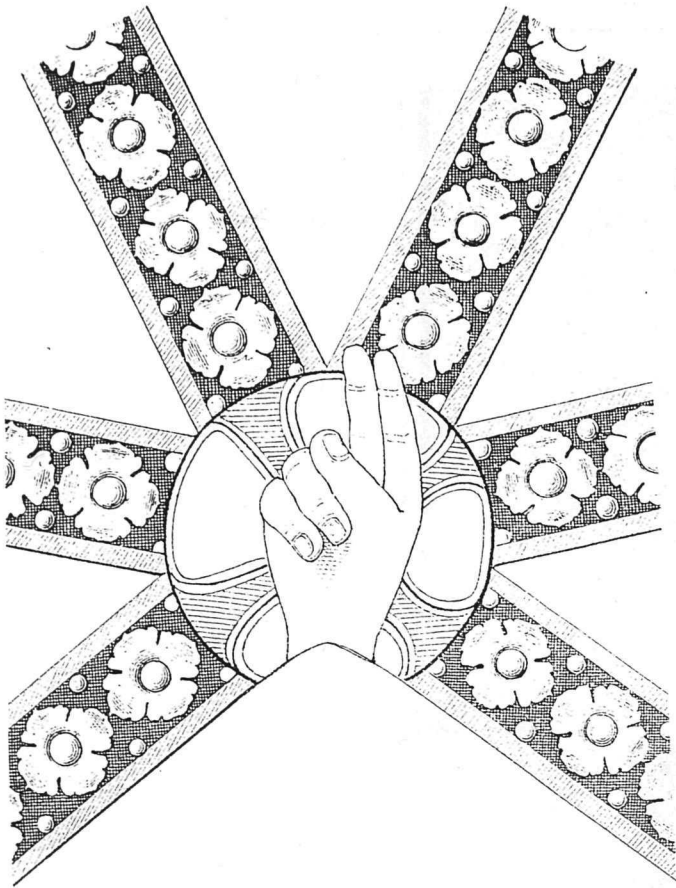
III. 4



III. 5







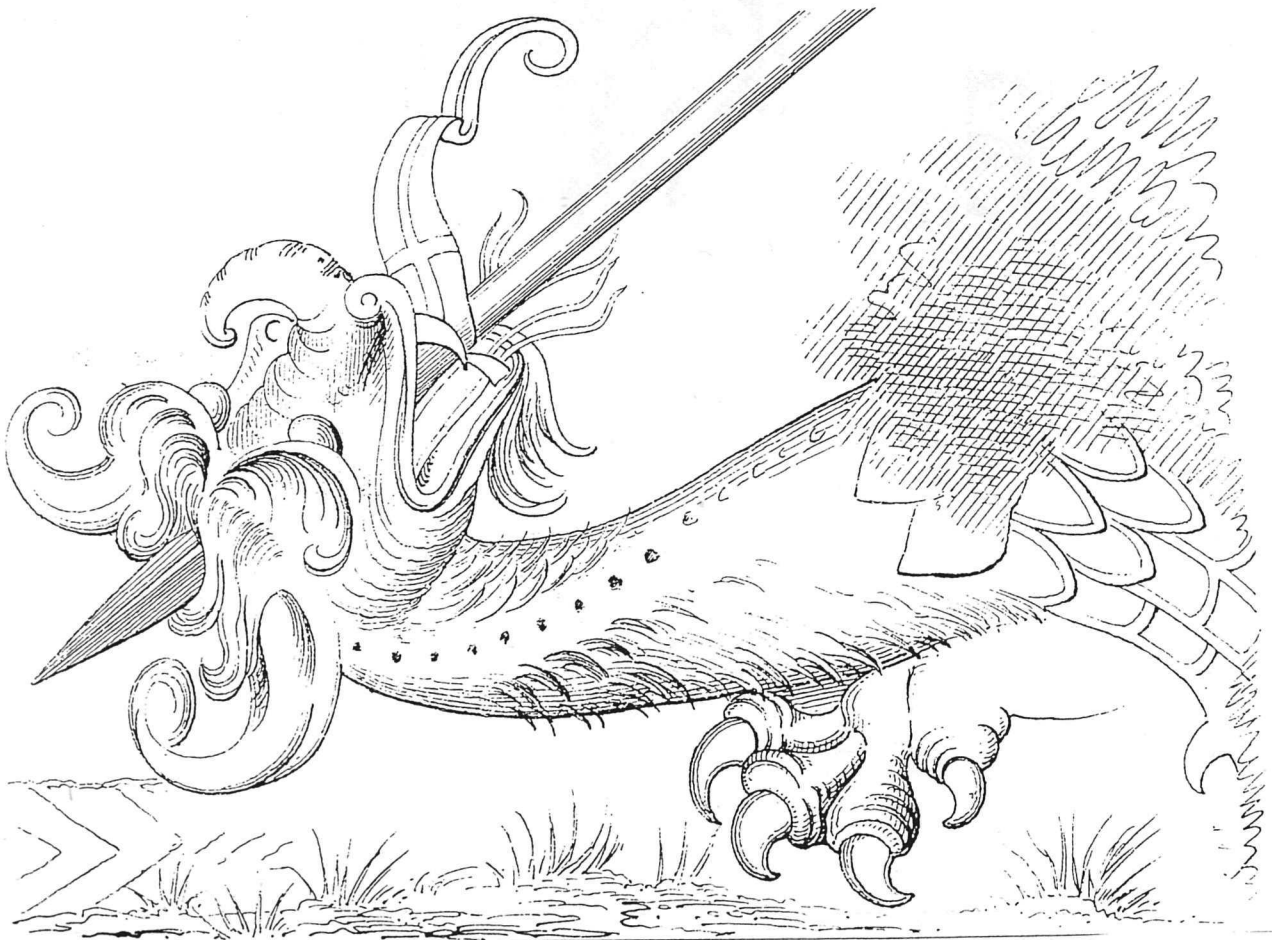
III. 8



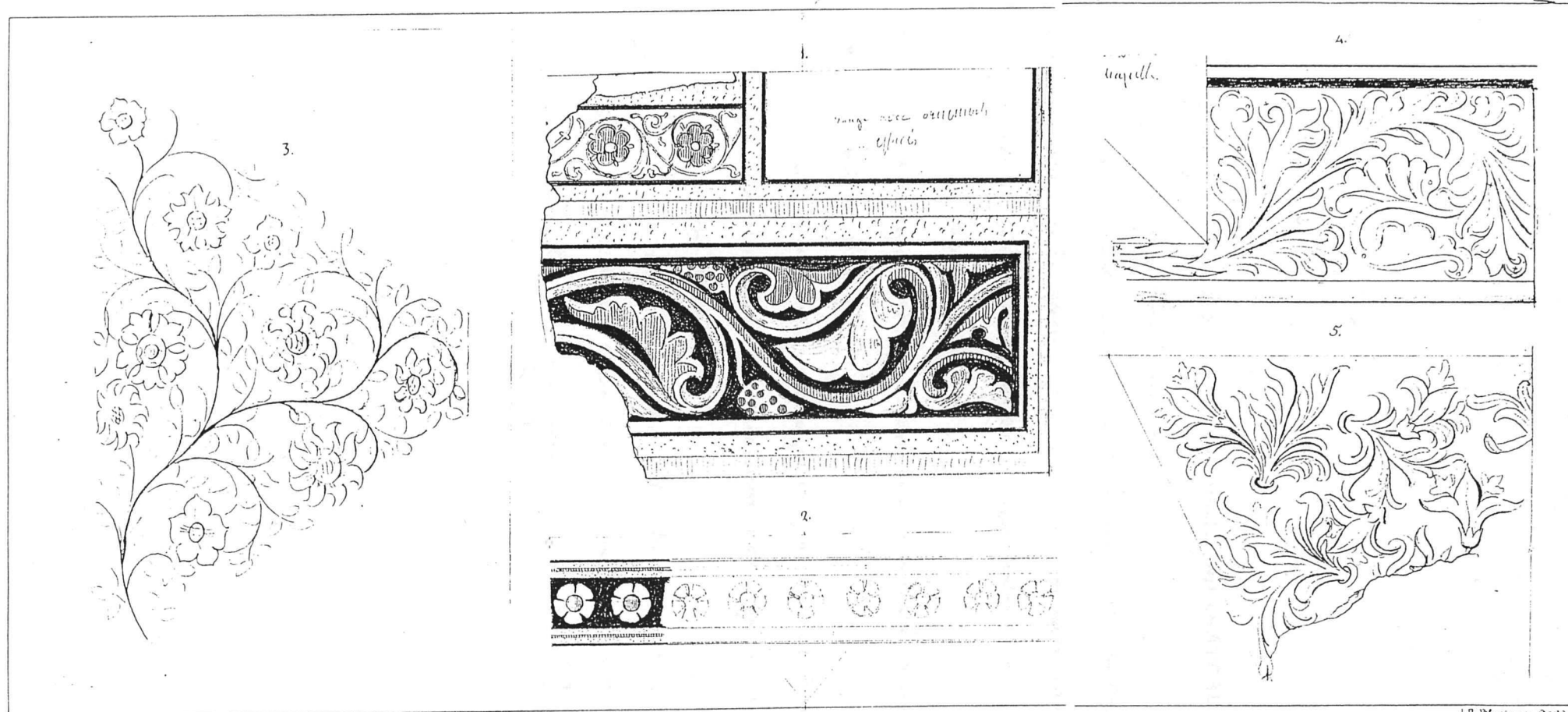
III. 9



III. 10



III 11



J. D. Bourgeois Archt.

PEINTURES MURALES DANS LA CHAPELLE DE ST. GEORGES AU CHATEAU TOURBILLON.

PEINTURES MURALES DANS LA CHAPELLE DE ST. GEORGES AU CHATEAU TOURBILLON.

Fig. 1 & 2. Fragments de décoration primitives.

(Dans la figure 1 la frise du haut offre sur un fond gris vert des fleurs rouges à tige et centre jaunes. Au dessous de la grande frise il y avait une autre série horizontale d'ornement.

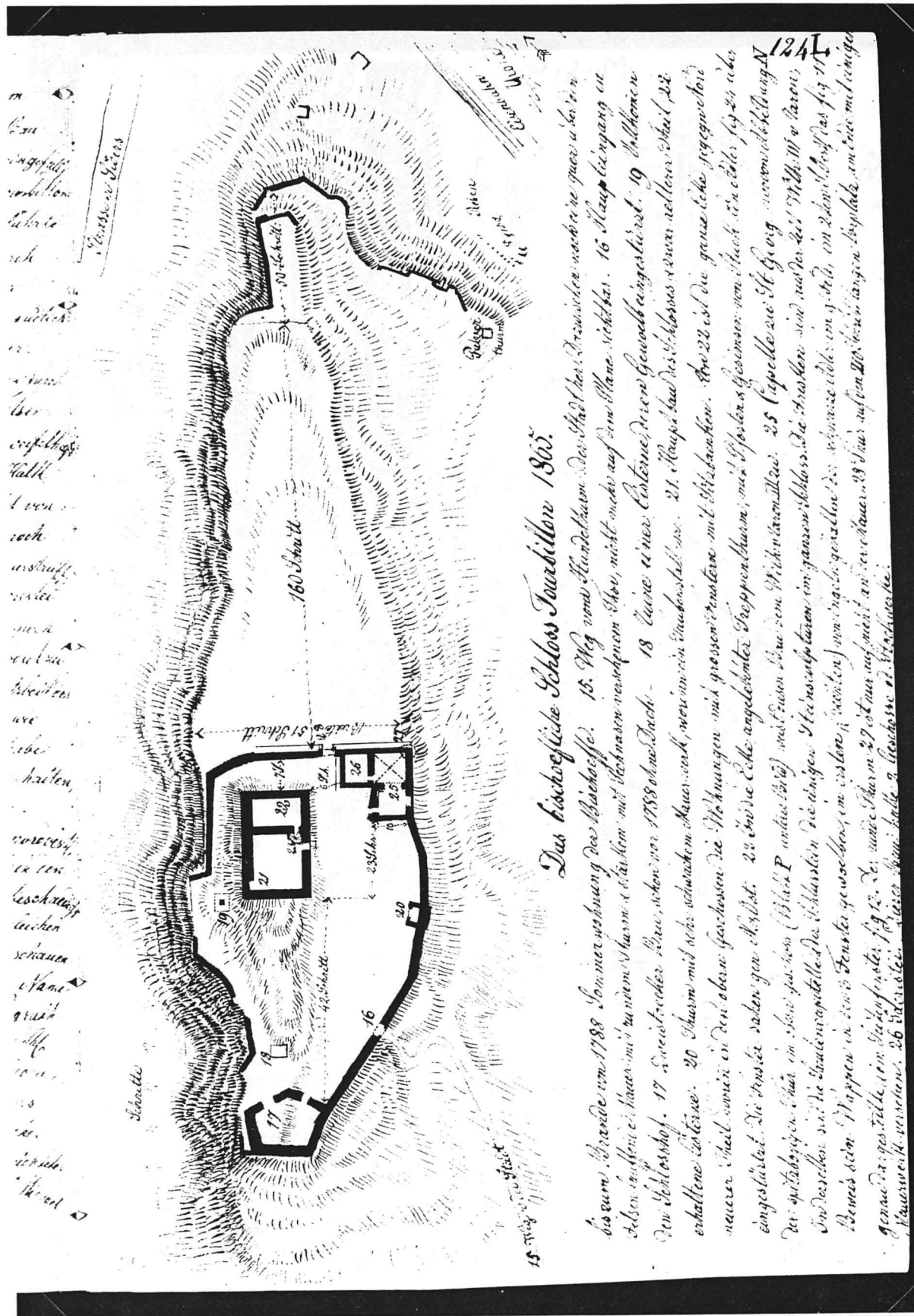
Dans la figure 2 le fond est noir, les fleurs blanches à disque central rouge, la bordure jaune et le bord est noir avec un liseré rouge au centre.)

Fig. 3, 4 et 5. Peintures superposées aux décorations précédentes & paraissant dater du seizième ou dix-septième siècle.

(Le n° 3 est une embrasure de la fenêtre rectangulaire, le fond est blanc, les feuilles vertes les tiges d'un rouge brun, les fleurs en linéaire noir ou au centre jaunes avec entourage de centre vert ou brun.

Le n° 4 offre un fond noir avec des palmiers vertes les o sont bruns et les + bleus.

Le n° 5 est le plafond de la fenêtre rectangulaire, le fond est blanc, les feuilles vertes avec traits noirs d'un côté. Les lys sont gris avec un pied vert.)



P 124 M

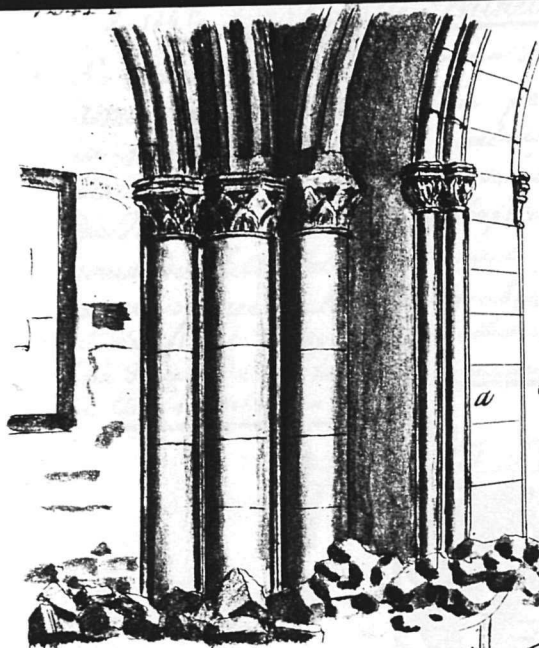


fig a Südwestlicher Eckpfeiler des Chors
b Schlussstein des Chorgewölbes in
der St. Georg Kapelle auf Tourbillon

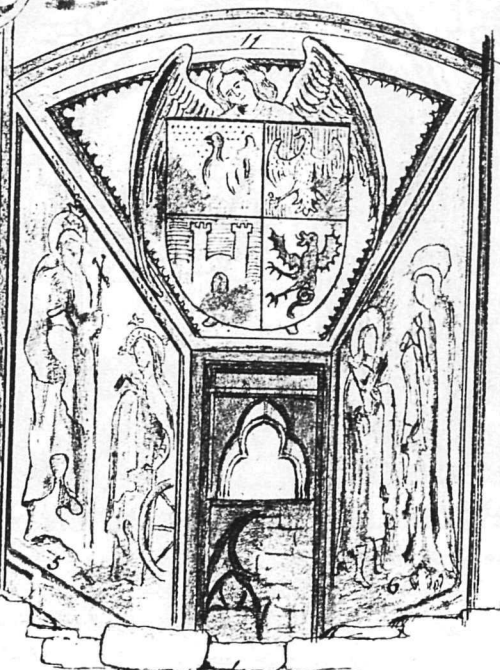
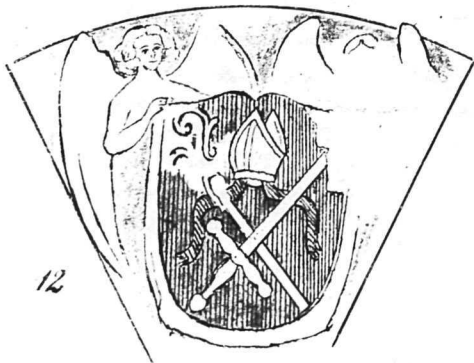


fig 11

Freske in der Südwest-Fenster-Nische
Wappen Wilhelm III. v. Aragon und die
fig 6 dargestellten St. Sebastianus, St.
Apolonia enthaltend. fig 12 im
Gewölbe des süd. Fensters, des thürn's wappen
Hals Schrägrot Imfel weiss, Band grün im
roten Feld.



Ein
Anno
luna,
Dnus
König
indictio
Natus
ipso
Turbit
Katon
Norie
= navi
= bian
nege
pthe
die

Zu 124 E Grabplatte Wilhelms III v. Caron

Die schwer lesbare Schrift um den Stein lautet: (genau abgebildet P 124 EF)
 anno dom. mccccli obiit in palencia x^o Januarii hic jacet reverendus
 in xristo pater et dominus dominus guill. tercius de carogno ep.
 sidun. comes et praefectus valesi. cujus anima requiescat in pace.
 Die Zahl 1451 habe unzweifelhaft richtig gelesen. Der Bischof starb im
 Geruch der Heiligkeit, die Landleute gebrauchten als Heilmittel gegen Krankheiten
 das von seinem Grabstein einge abgeschabte Kalkpulver. Das Monument
 ist eine flache Steinplatte aus schwarzem ^(Ed. Schiefer) Marmor, in welche die Figur des Bischofs
 Die Schrift darum herum in weißem ^{Stuck} Marmor eingelegt ist. Sie geht ihrer
 Zerstörung entgegen.

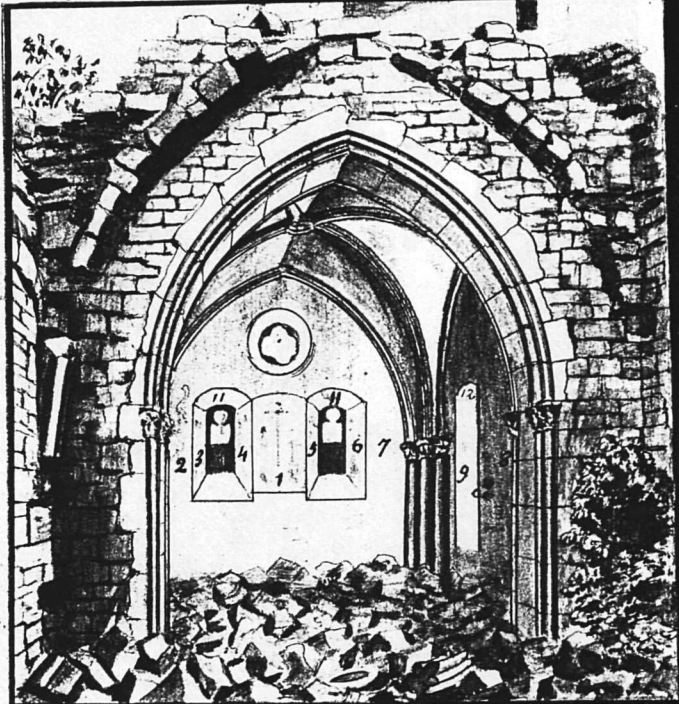


Kopf der gewölbrip.



Thür aus dem Hof

Grundriss d. Kapl. auf Tourbillon Hof



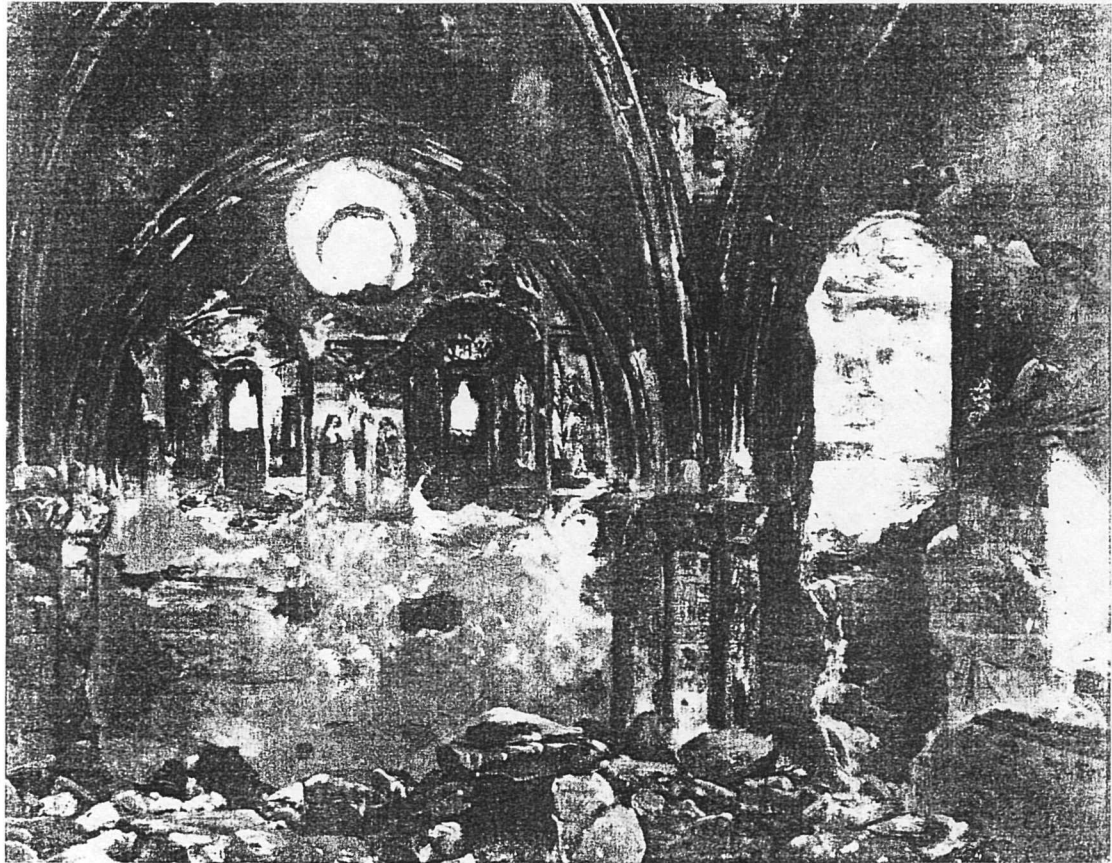
Ruine der St. Georgcapelle wie sie noch 1864 war

Das Ganze seit Jahren ohne Dach, hat nur noch über dem Chor ein ebenfalls baufälliges
 Gewölbe. Alles steht offen & Capitale & Malereien sind muthwilliger Zerstörung ausgesetzt.
 Das Ganze war einst bemalt & mit vielen Fresken bedeckt. Erbaut unter Bonifacius & Challa
 1294, renovirt & mit den jetzigen Malereien versehen um 1440 unter Wb v. Caron, dessen
 Wappen bei 11 angebracht ist. Im Schlussstein ein Agnus dei; die Gemäld. sind:
 1 Christus & Maria & Johannes. 2 Engel mit Ave - 3 Ein Bischof & zwei Heilige Figuren. 4 St. Michael
 5 Sebastian & Catharina (gut erhalten). 6 Sebastian & Kolumba. 7 Unkenntl. 8 Heilige von St. Georg.
 9 Christus & Apostel in Gethse. 10 Carl & Theod. wohl erhalten (siehe Abbildung), 11 Wappen v. la Roche.
 Unter diesen Bildern sind noch ältere mit Pflaster bedeckt.

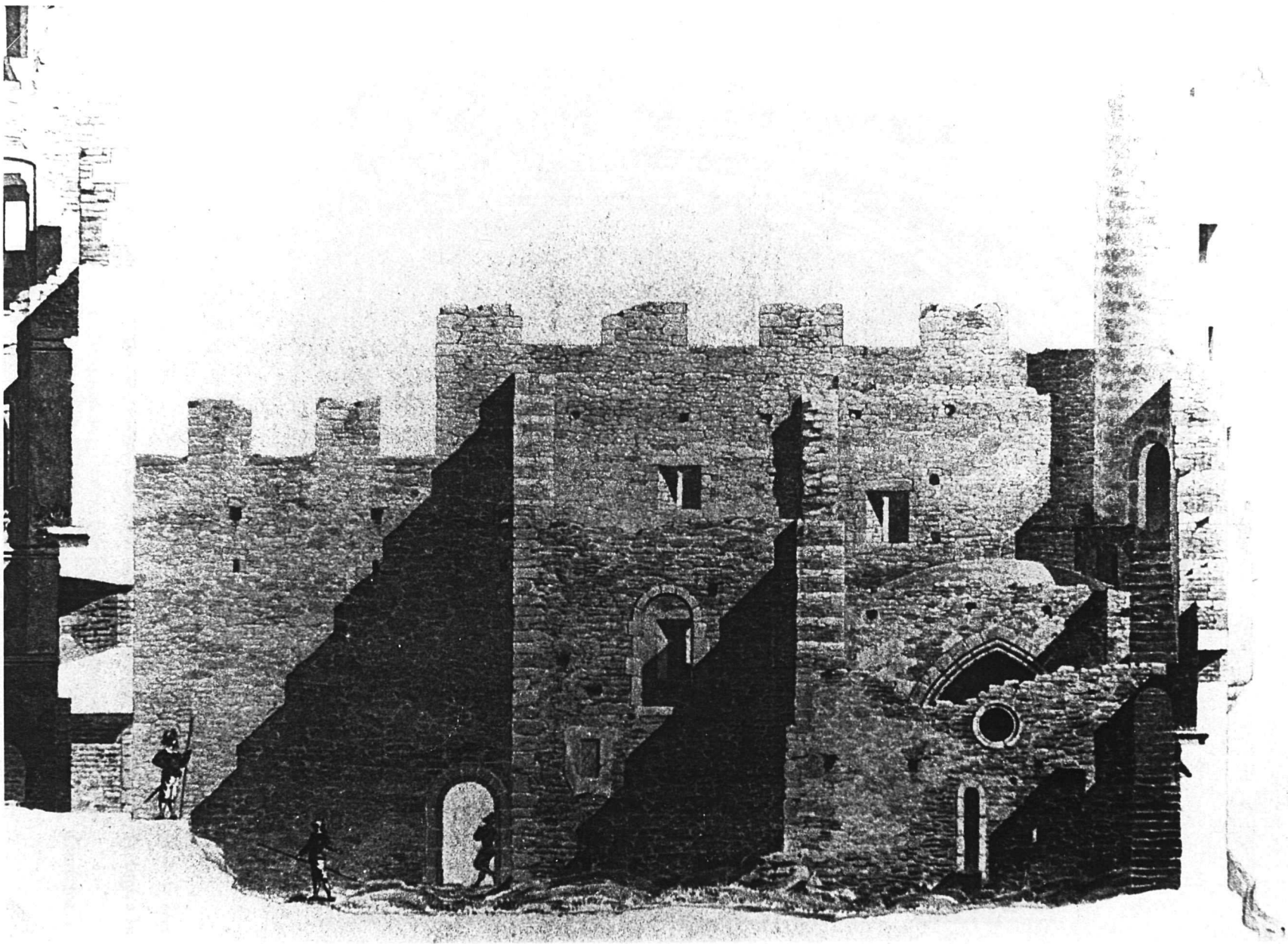
13

12

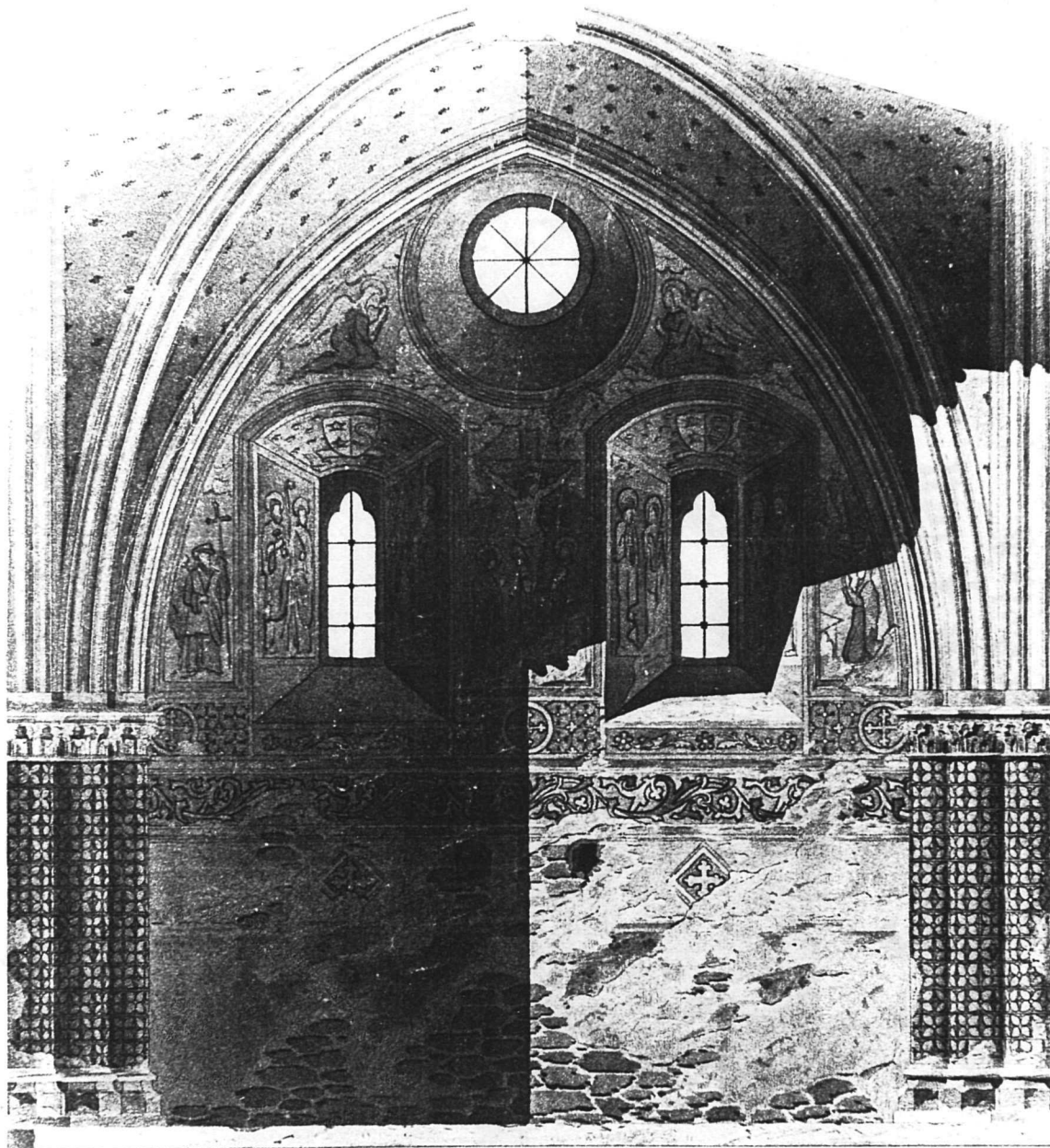
Vom Bischofthum hören 2 Wappen vor, das obige im Fenster, ¹² Schwenk
 Stab, und des Sig 12. das stumpf angiebt. Ob habe ich aus dem es
 sonst nirgend so gesehe, & seit Tost v. Silesen † 1496 nicht die
 Bischoffe von Caron Wappen (ohne Bruchstücke) bei la Roche
 v. II 125, 34, 56, 57, 106







détail au $\frac{1}{10}$ de la voûte de voûte.

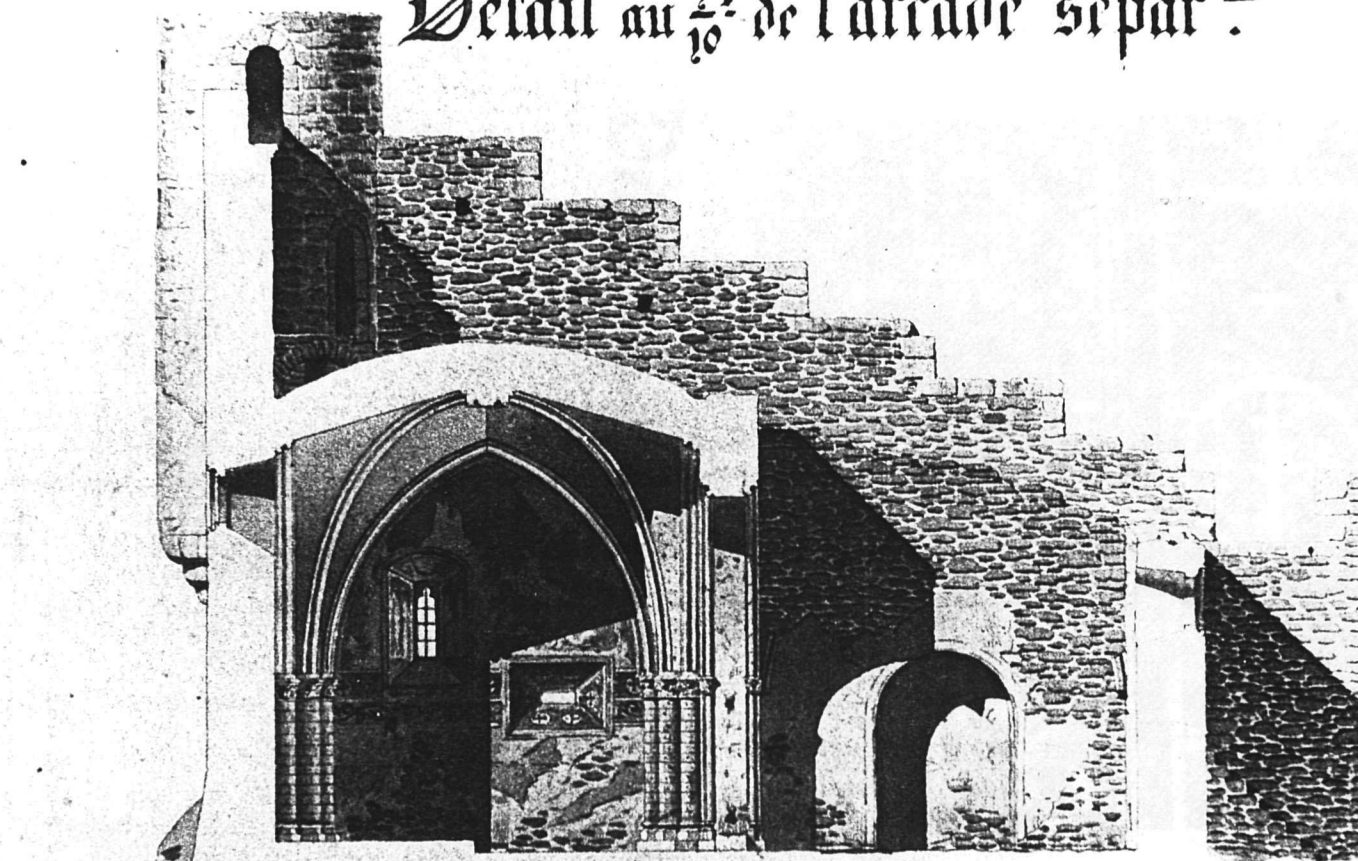


Détail à 0.04 p.m^e de la face A.

„ La chapelle était entièrement peinte Du côté du levant, au dessous de l'autel, le Christ avec la Vierge et S^t Jean, dans les niches des fenêtres, deux saints, en dessous les armes de Harogne.... Dans les deux angles, du côté de l'orient, on voit encore une Manenciation, et autour de la fenêtre ronde, deux anges en prière...”

(H. Hitz „Tourbillon.”)

Détail au $\frac{1}{10}$ ^e de l'arcade sépar^{tive}.

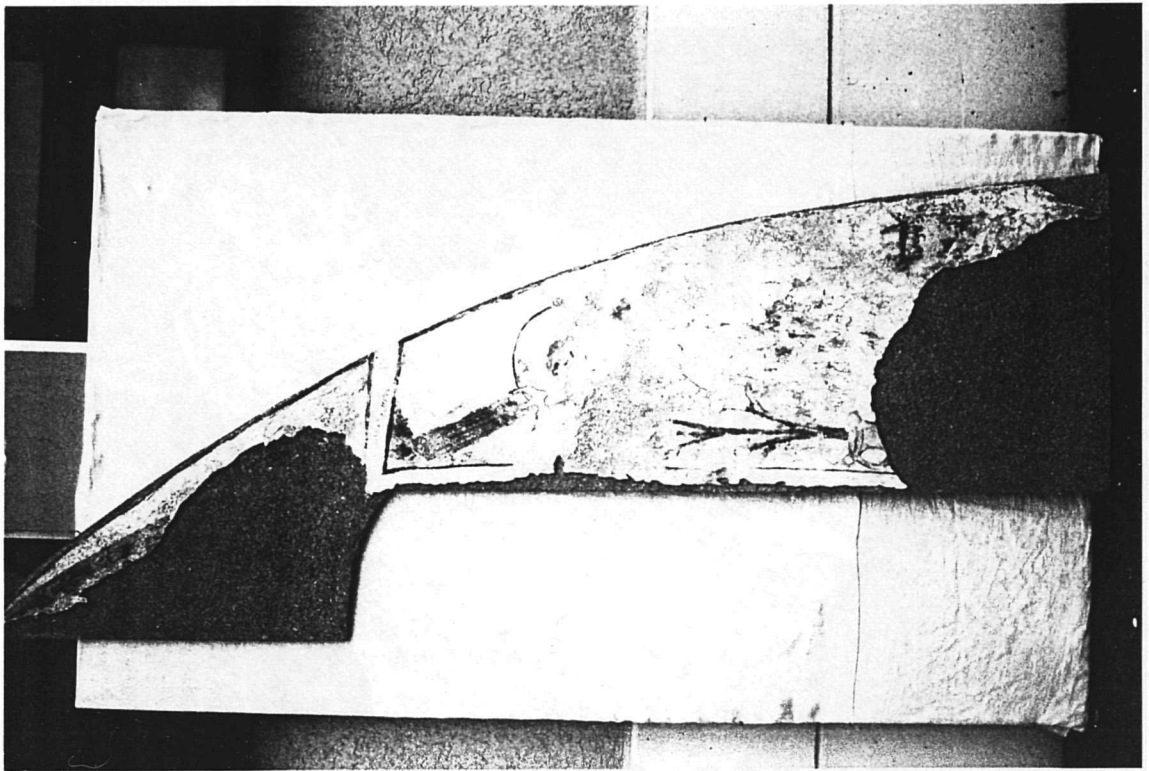


Coupe ab du Plan
Echelle de 0,01 p^m m.

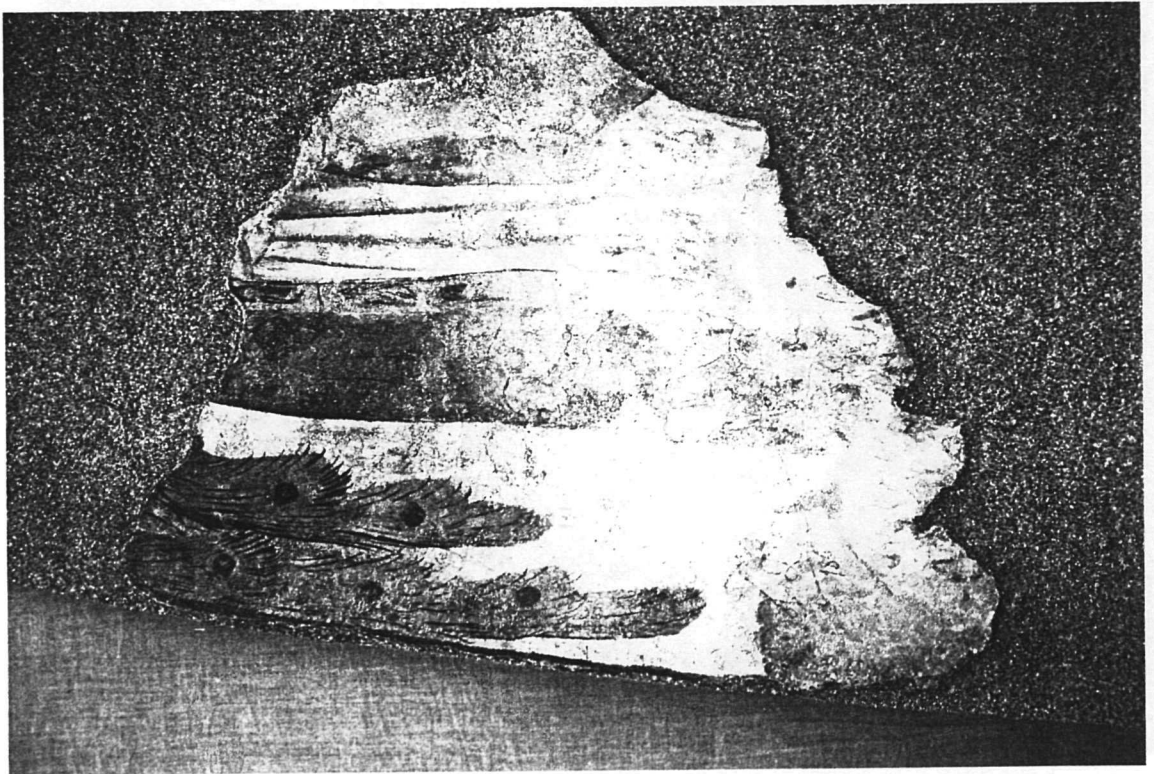


Détail au $\frac{1}{10}^e$ des Peintures (orn^{tales} -)

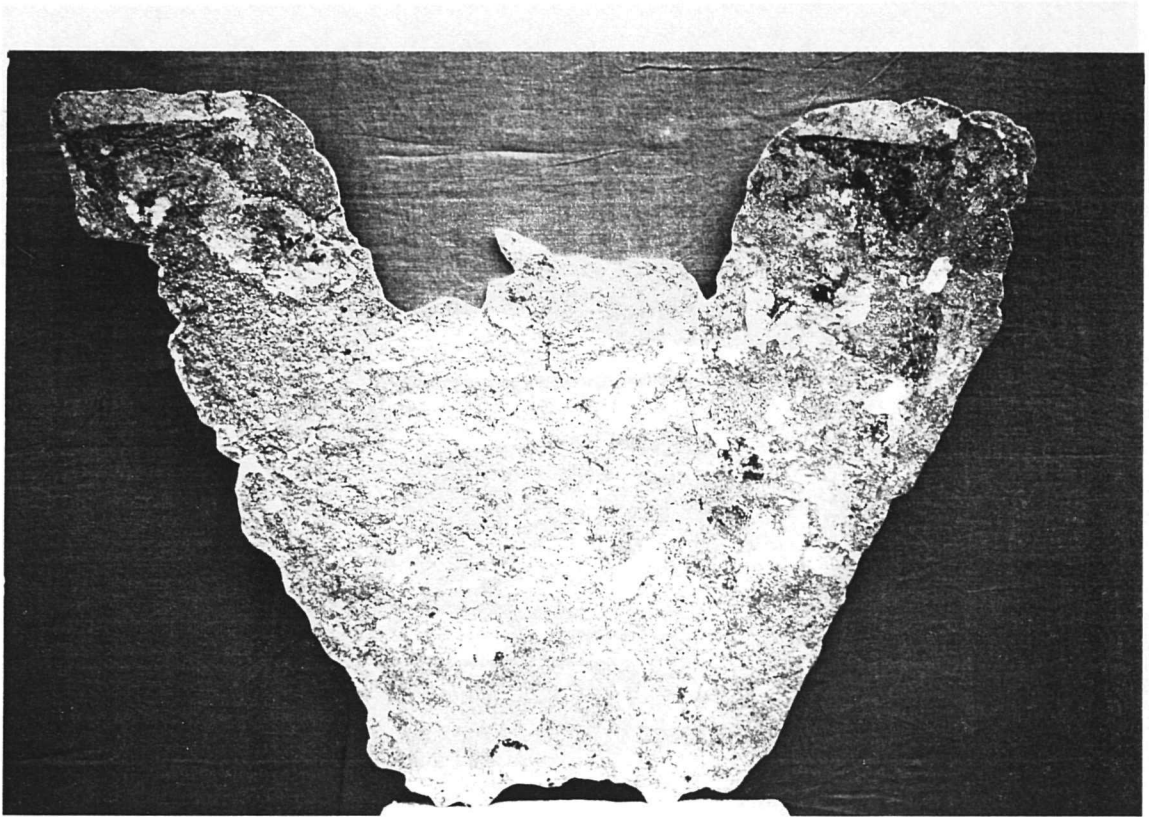
Plan à la hauteur de e-f -



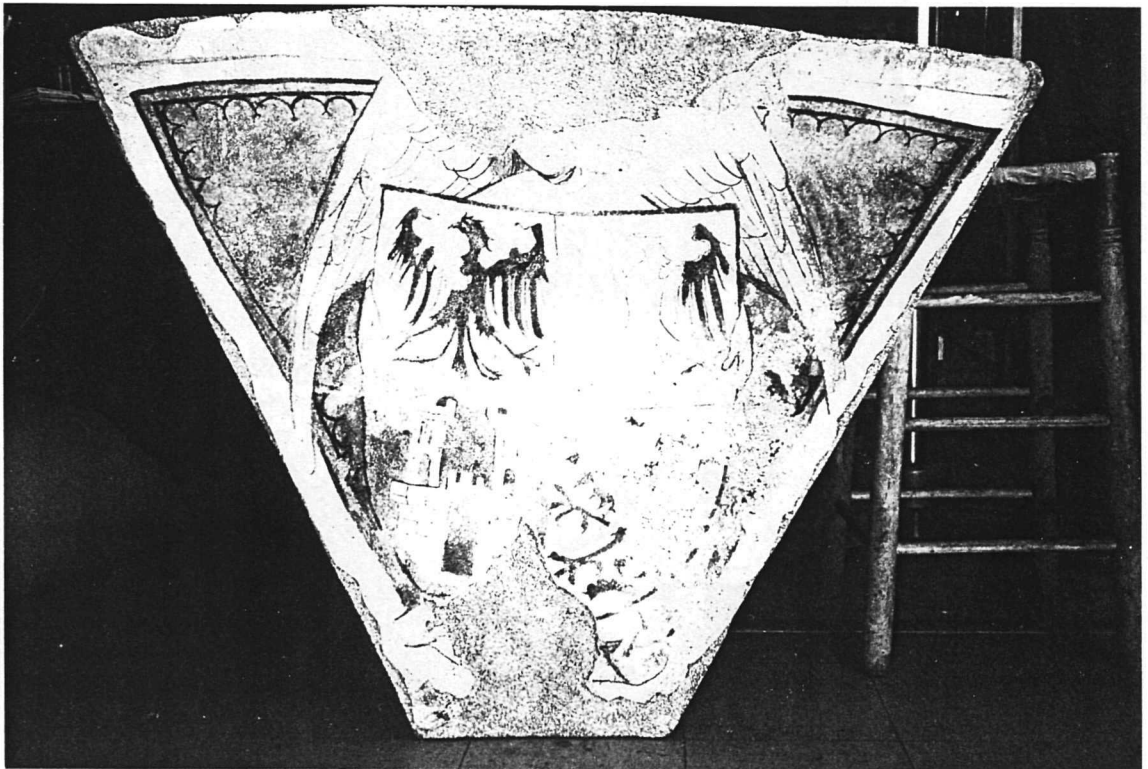
III. 23



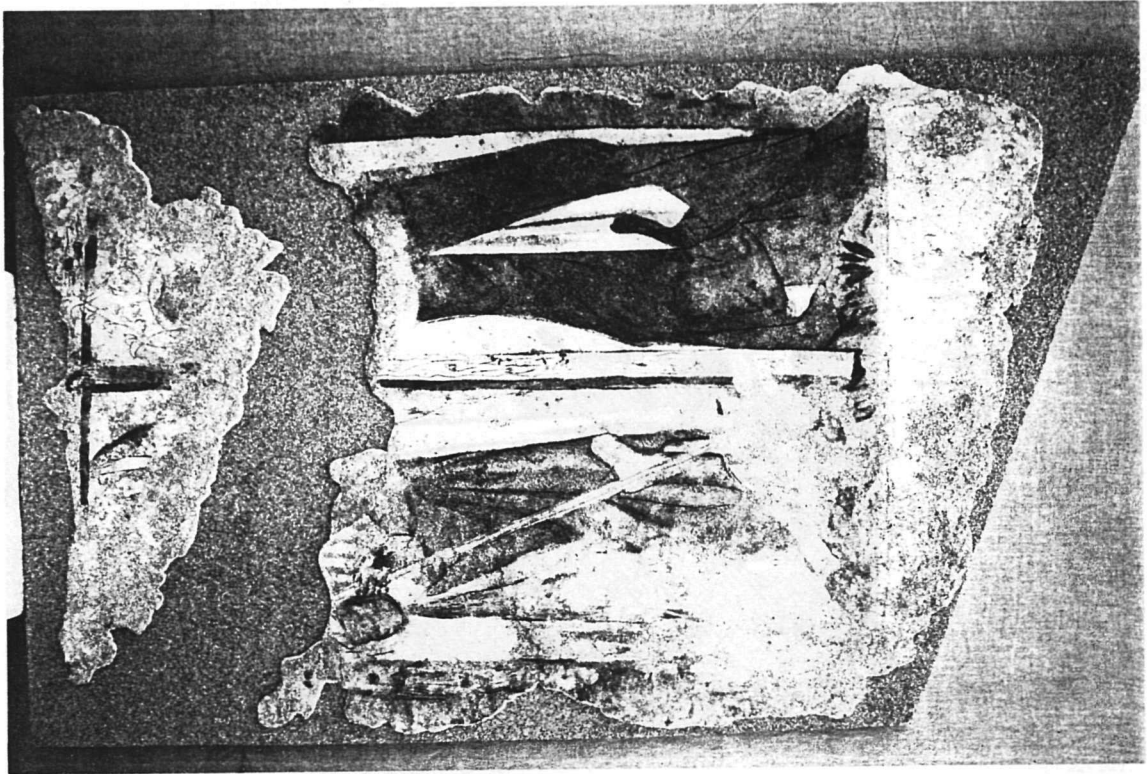
III. 24



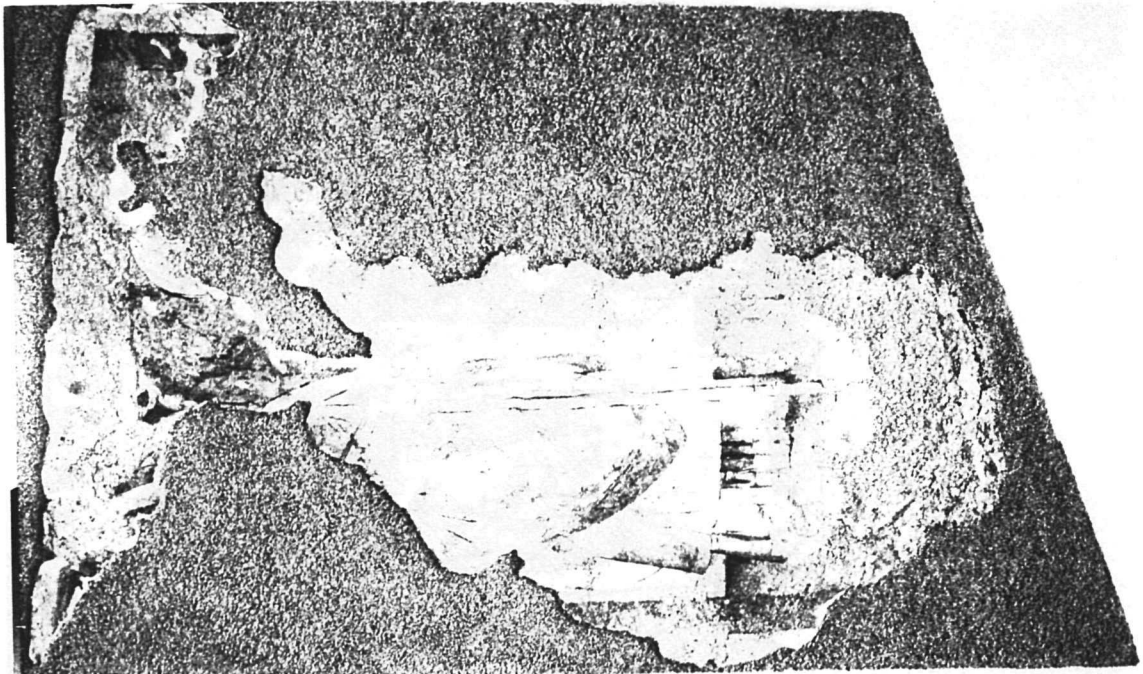
III. 25



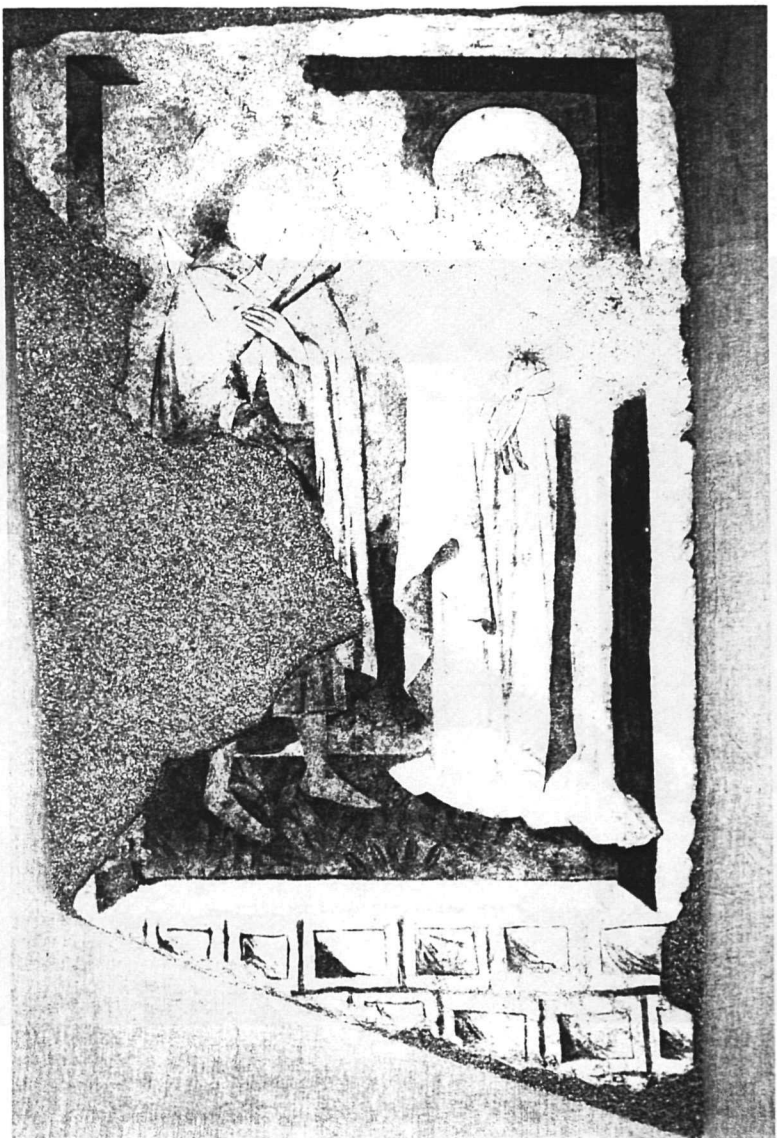
III. 26



III. 27



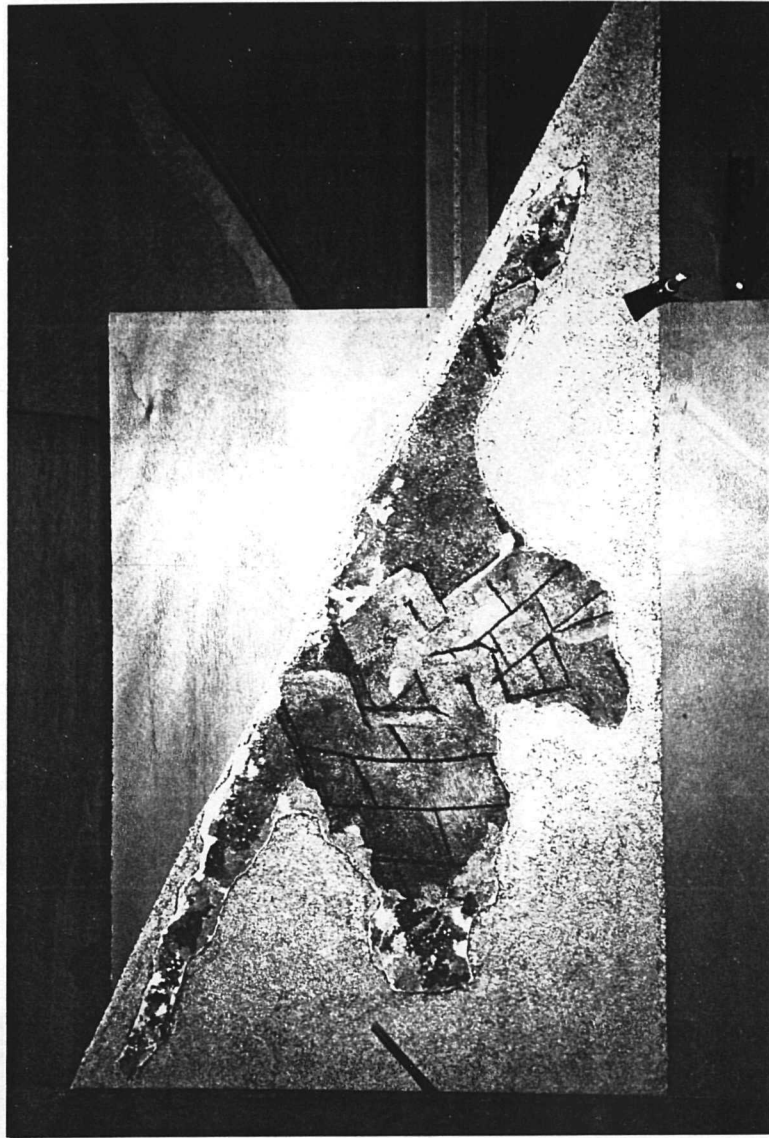
III. 28



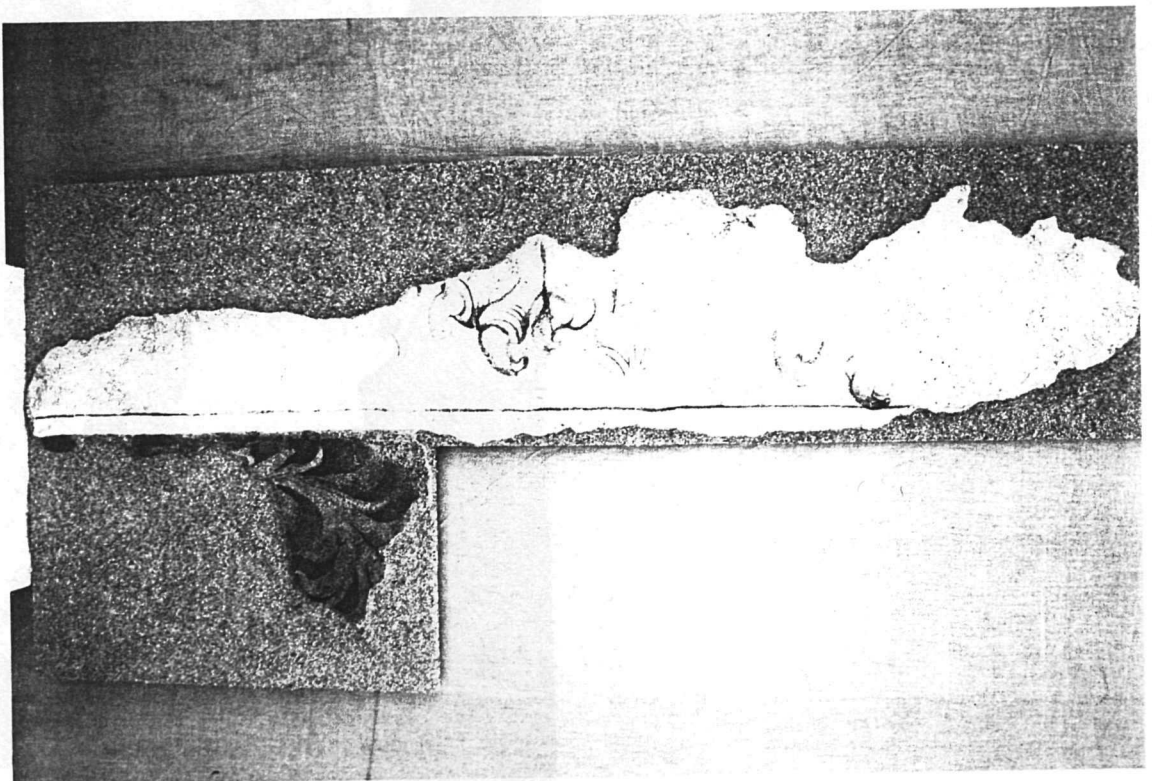
III. 29



III. 30



III. 31

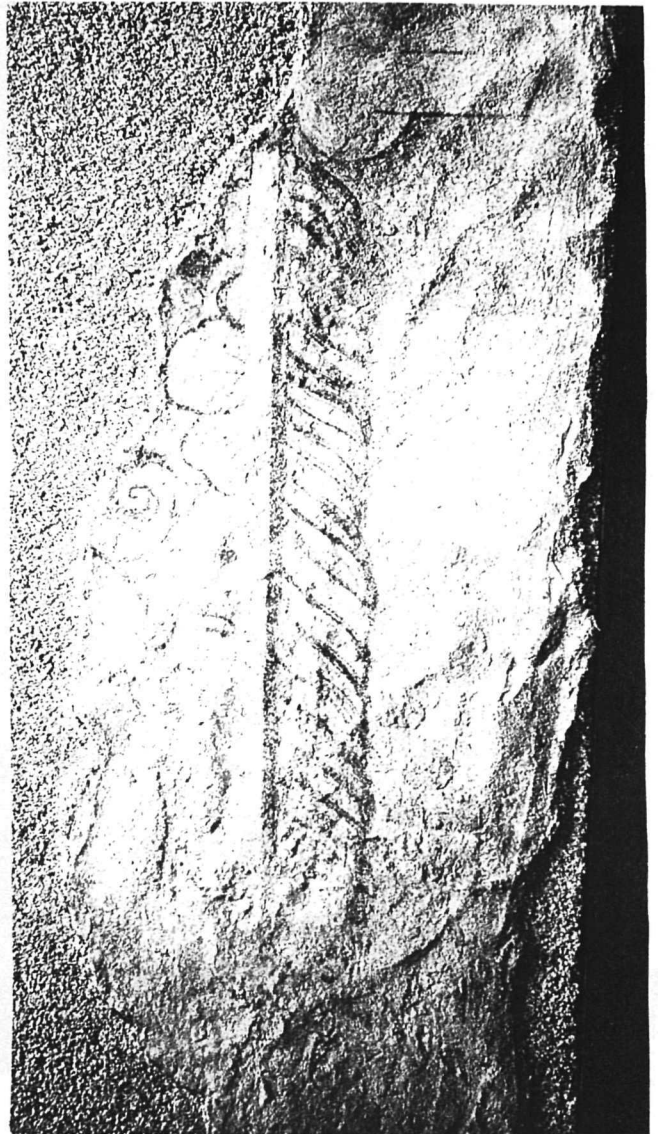


III 32

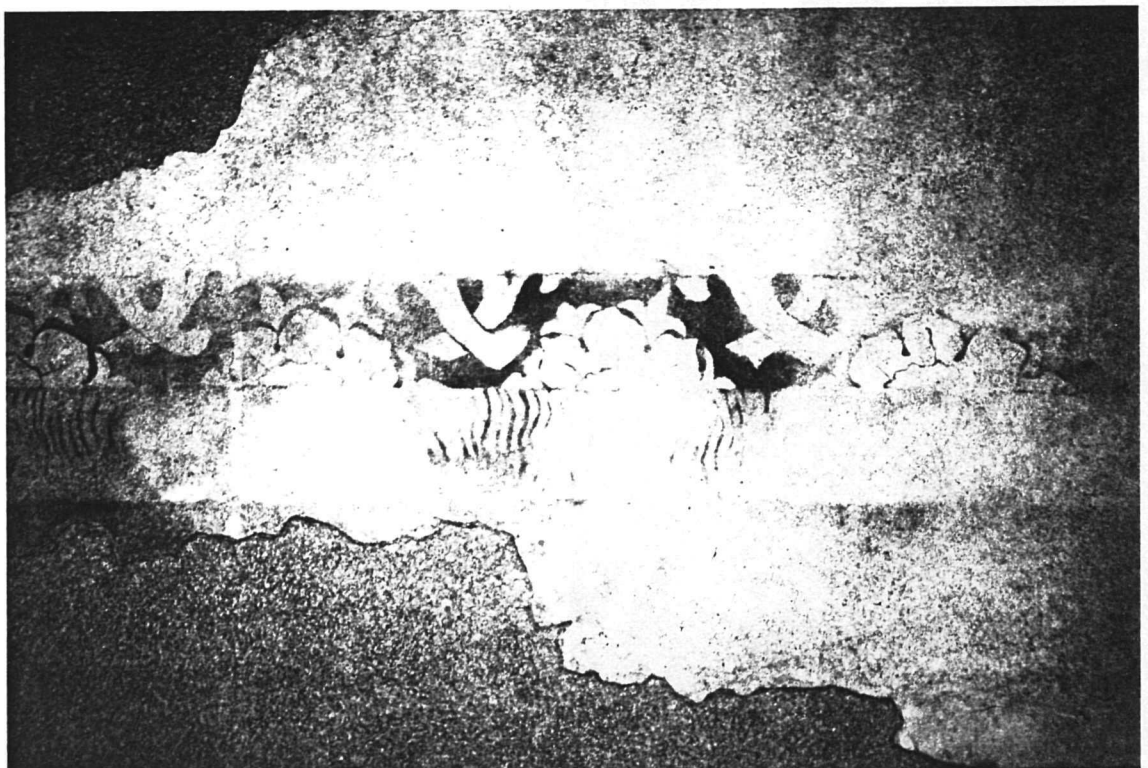


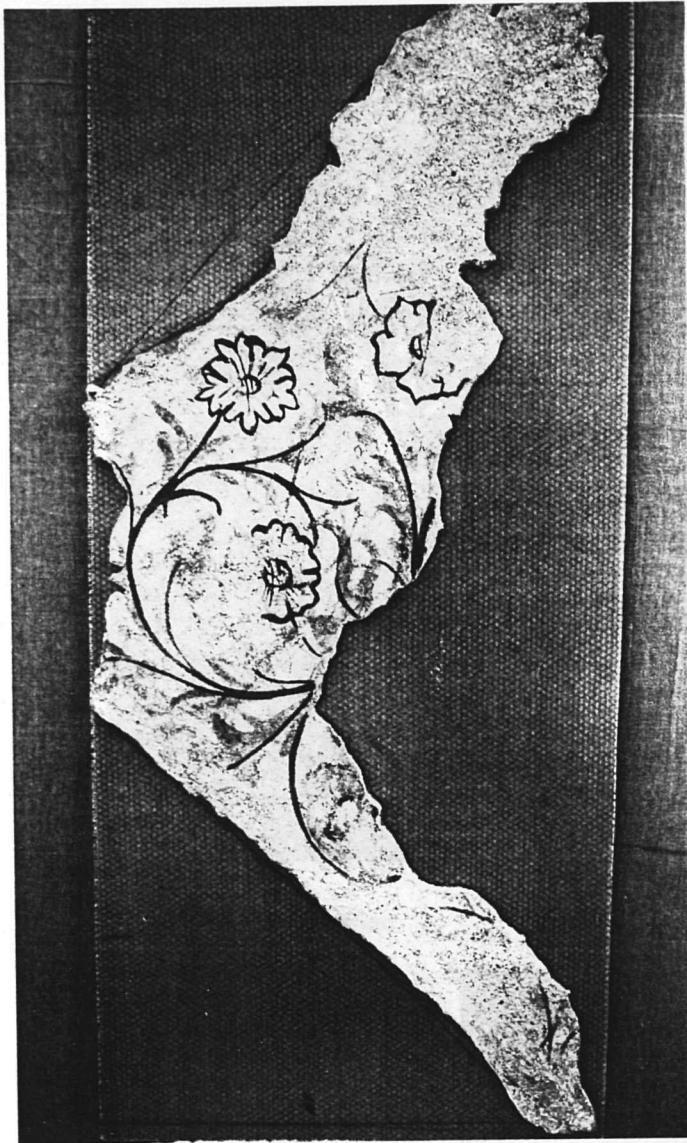


III. 35



III. 36

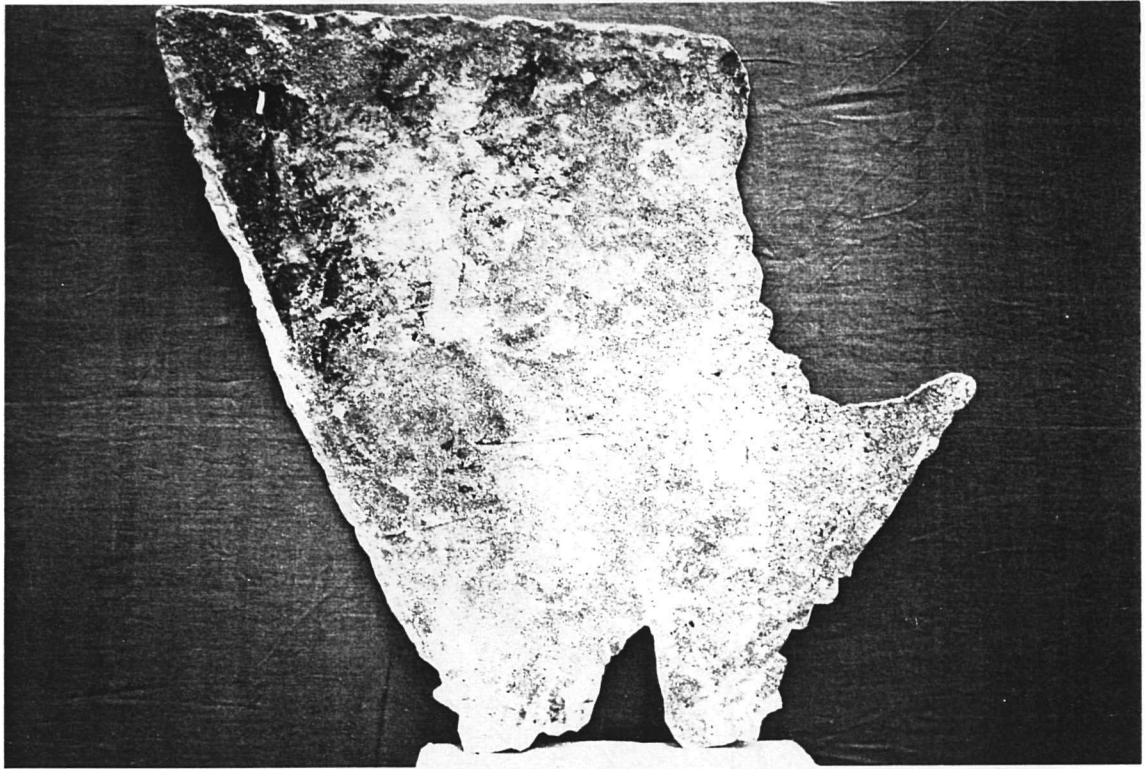




III. 38



III. 39

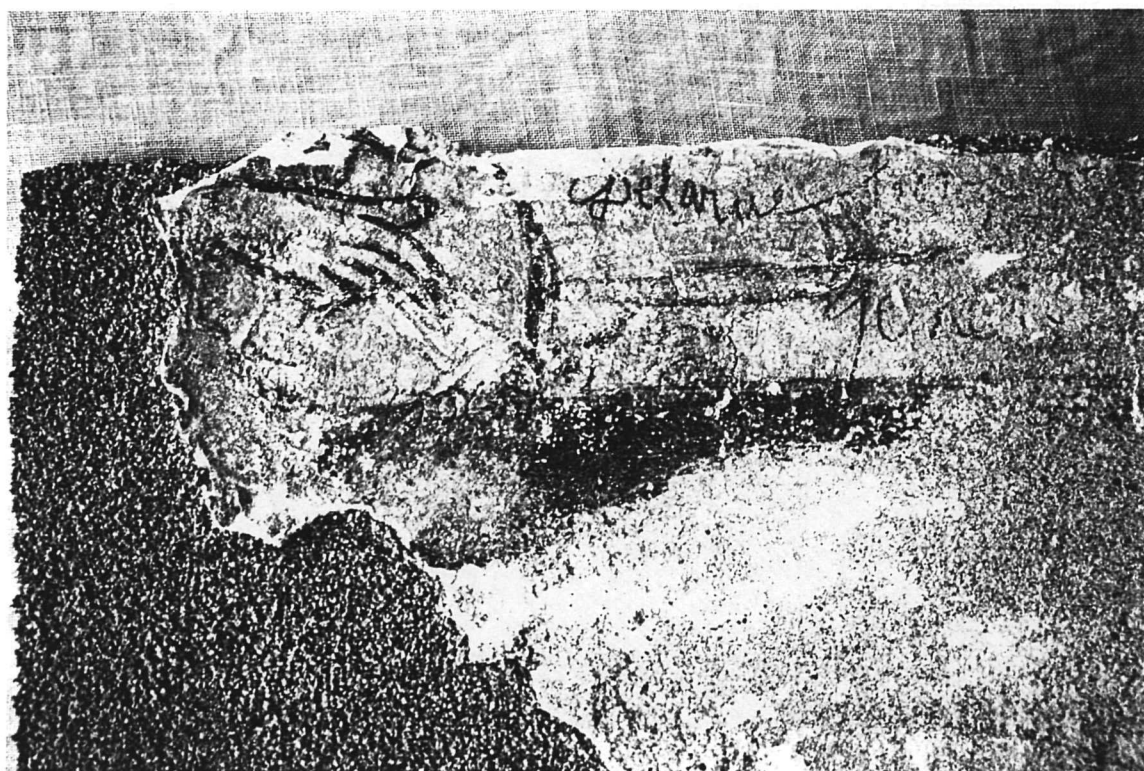


III. 40 avant restauration

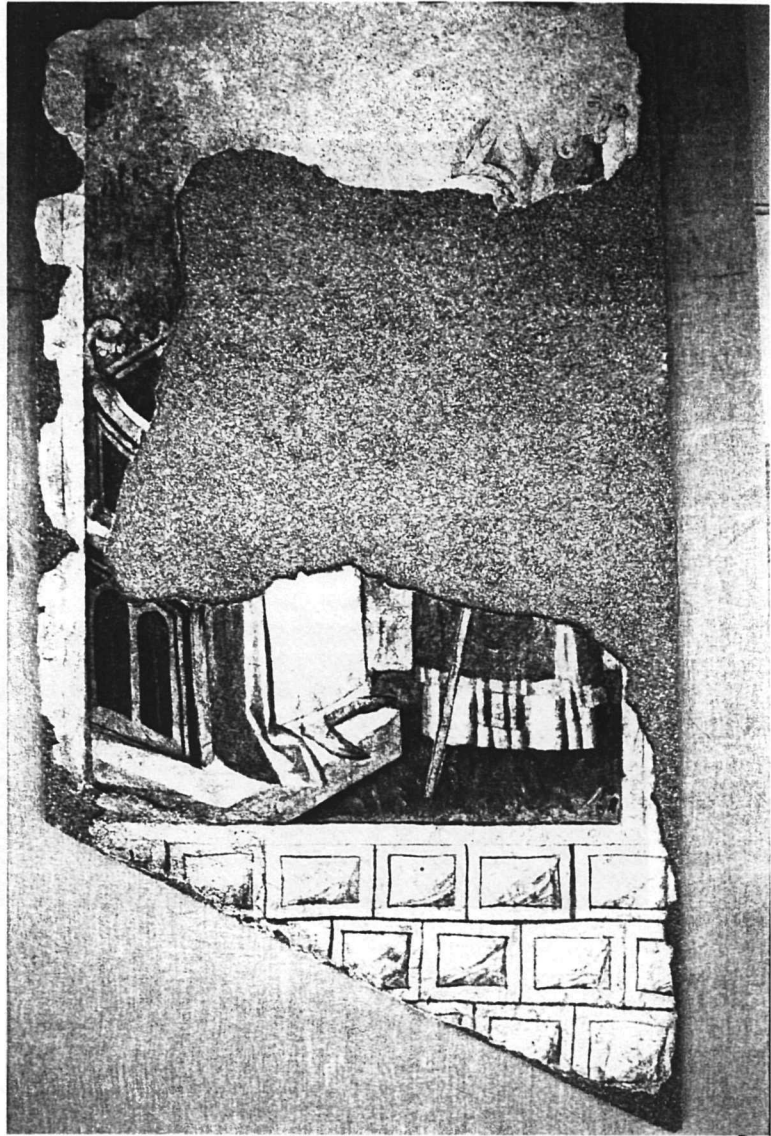


III. 41 après restauration

III. 42



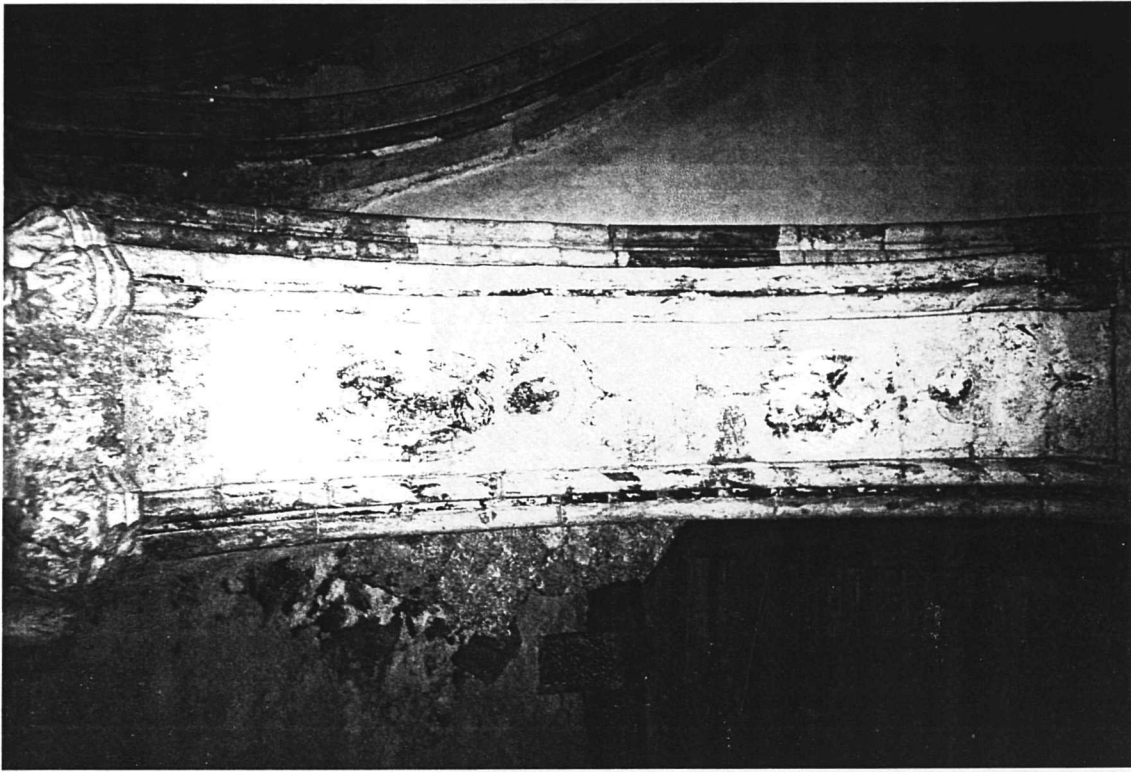
III. 43

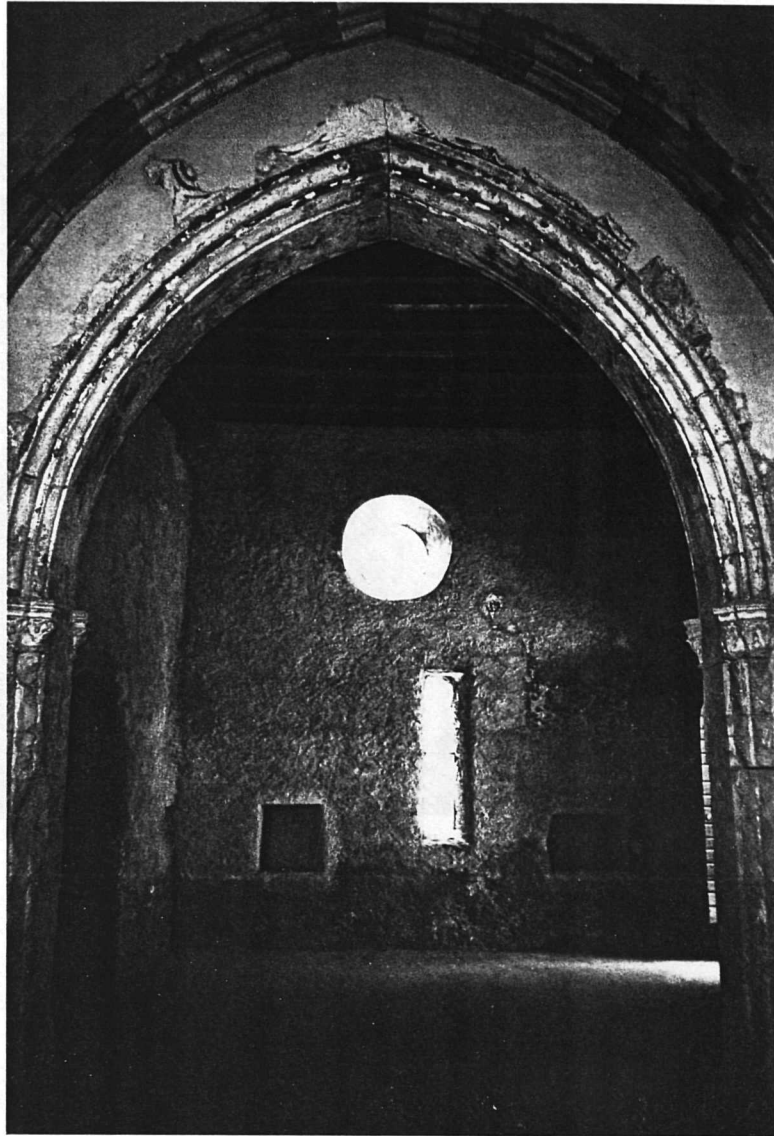


III. 44

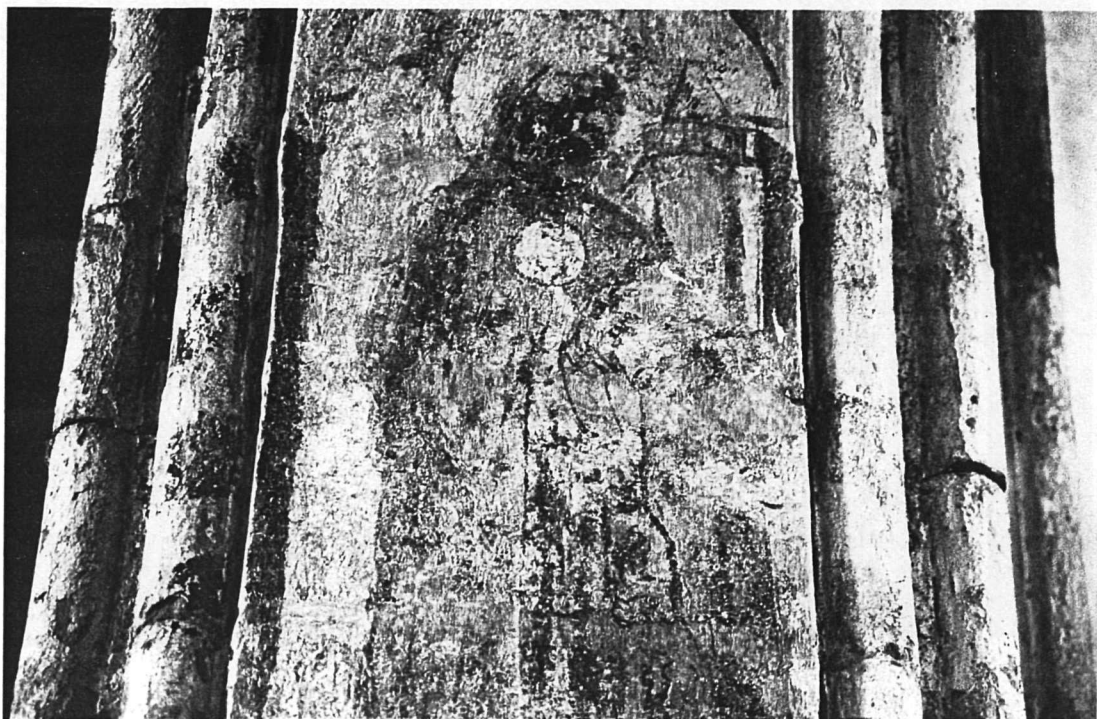


III. 45





III. 48



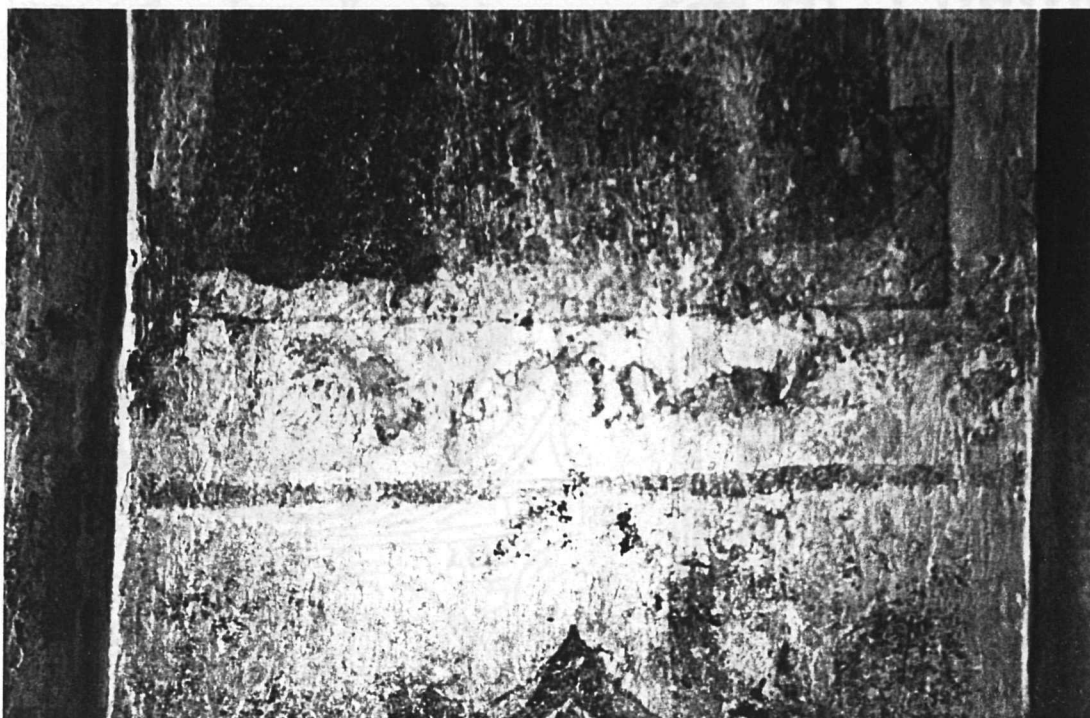
III. 49



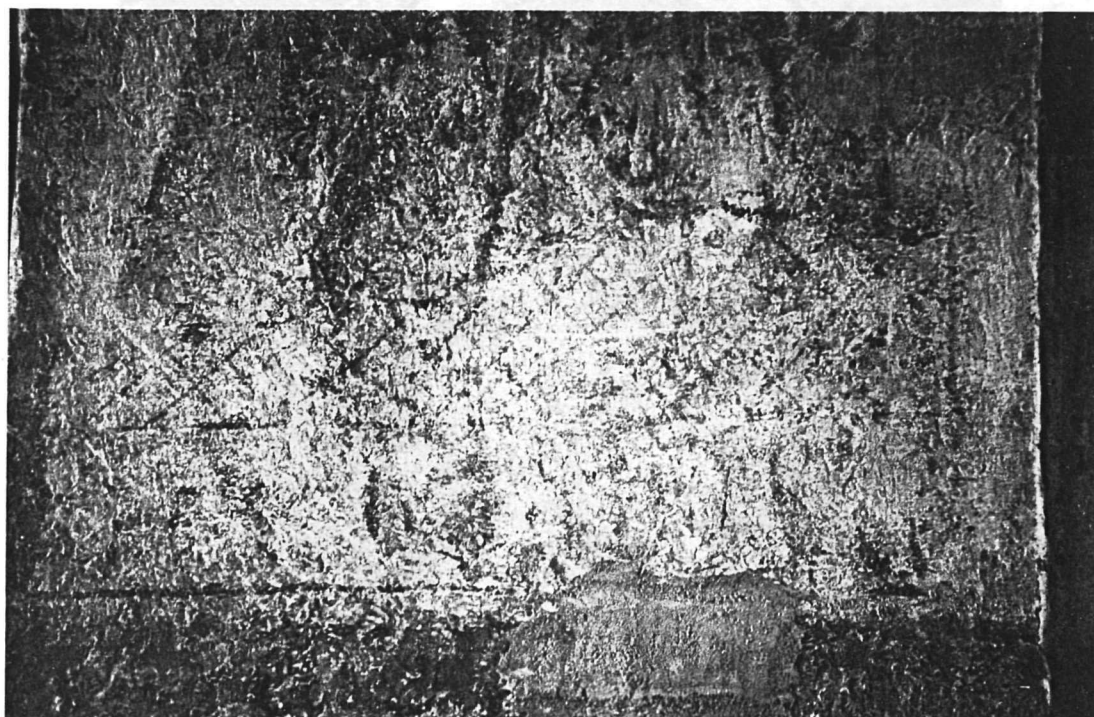
III. 50



III. 51



III. 52



III. 53



III. 54

III. 55



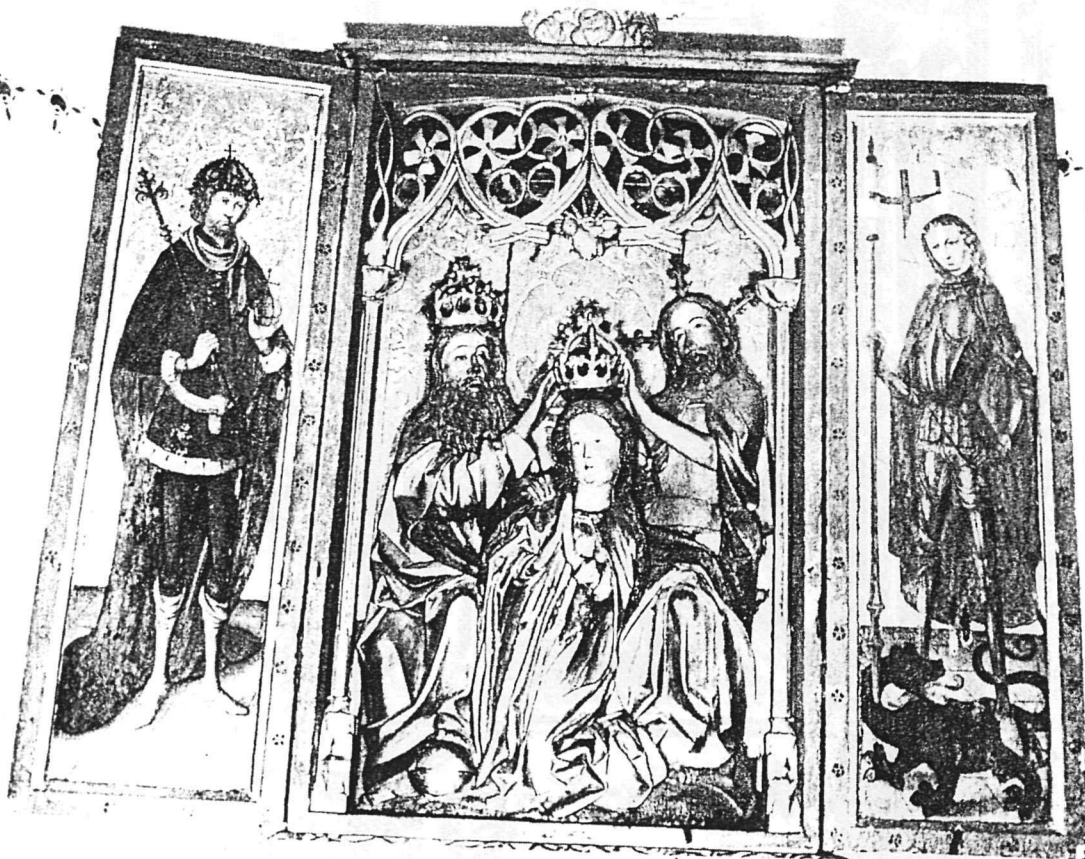
III. 56



III. 57



III. 58



III. 59

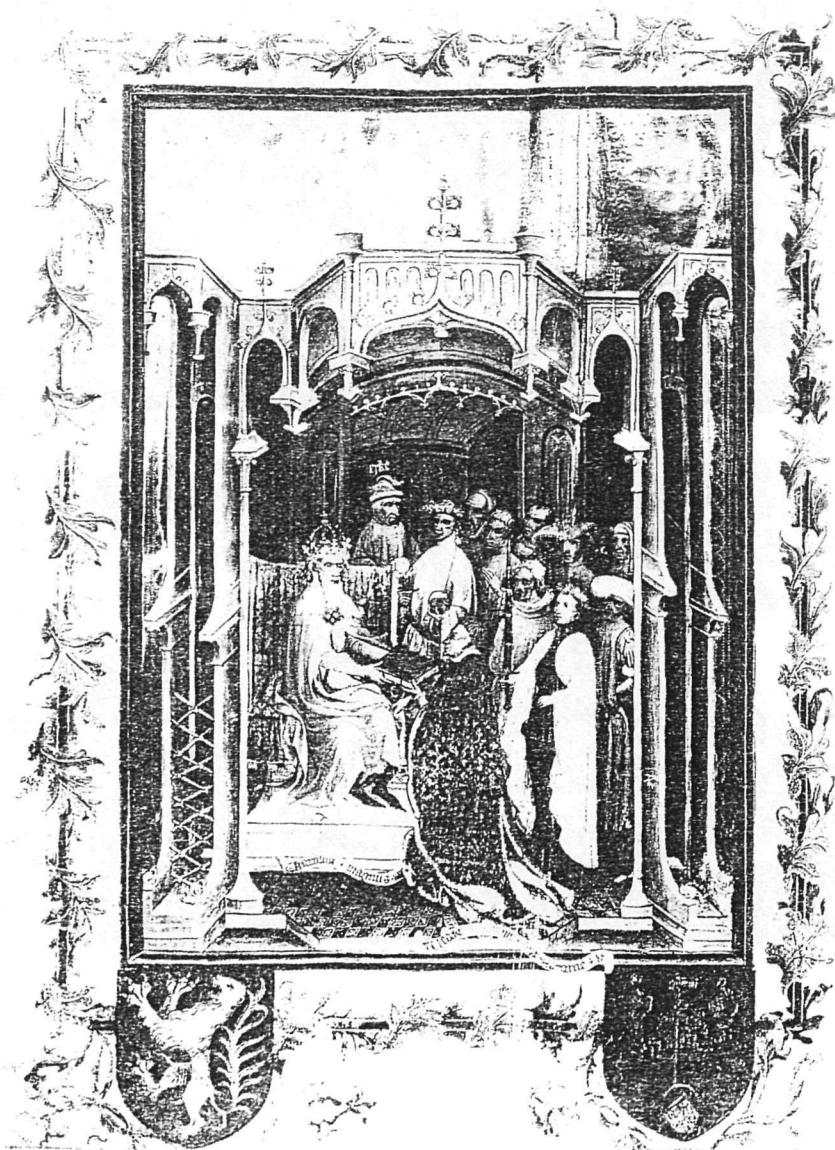


ut opes cunct sequens xpi

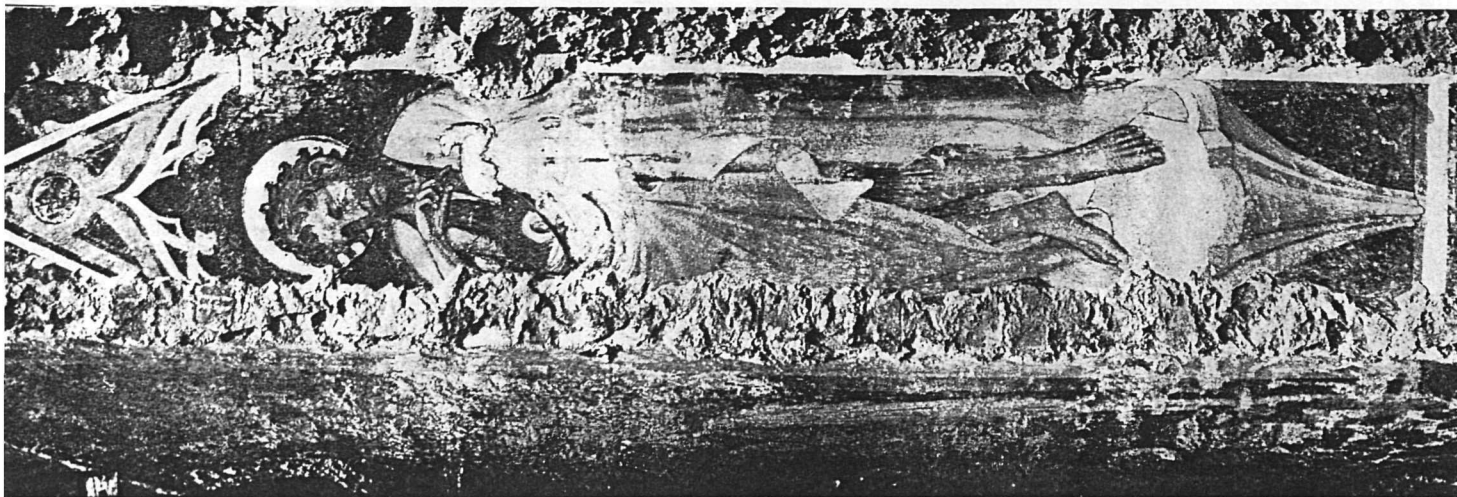
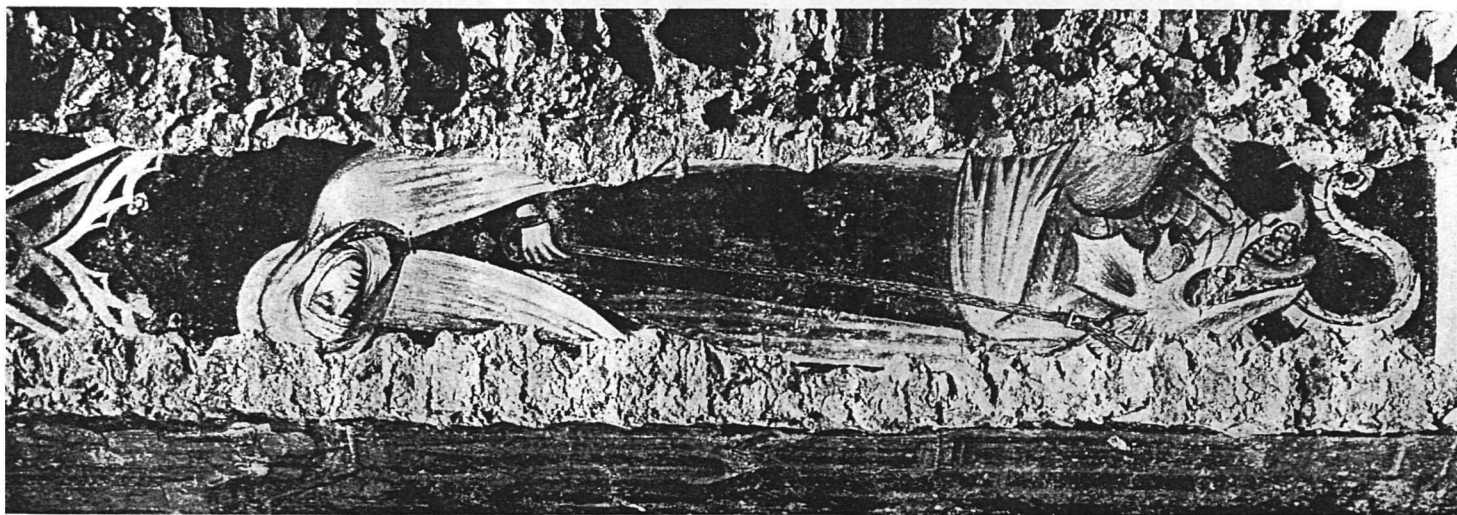
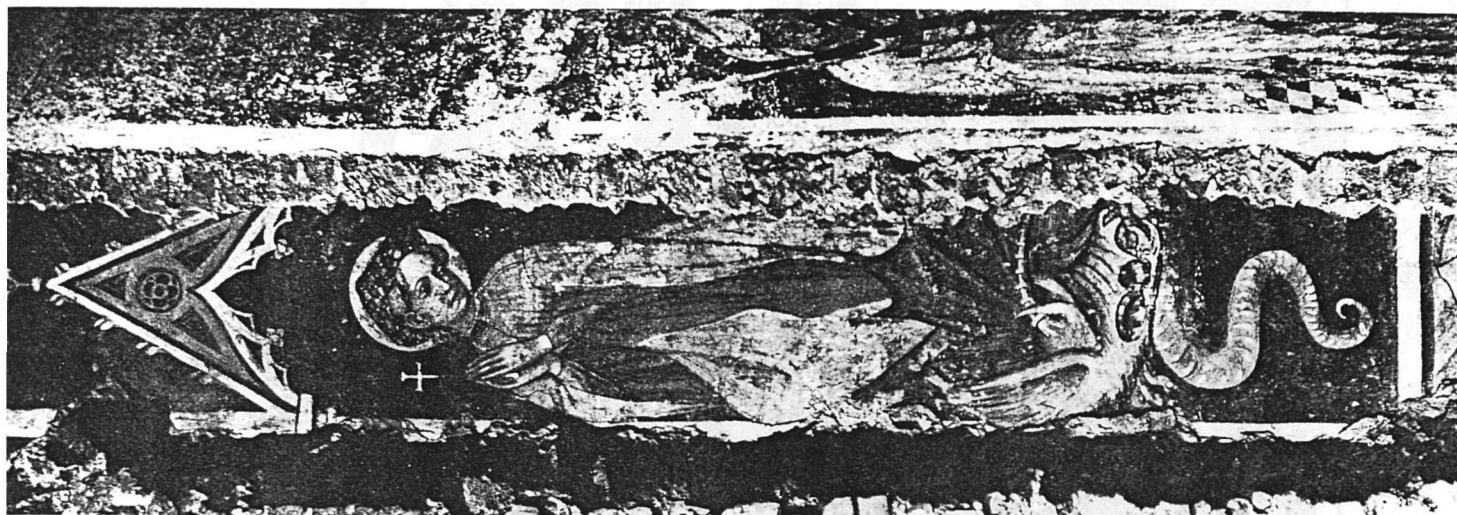


III. 61

III. 60



III. 61^b





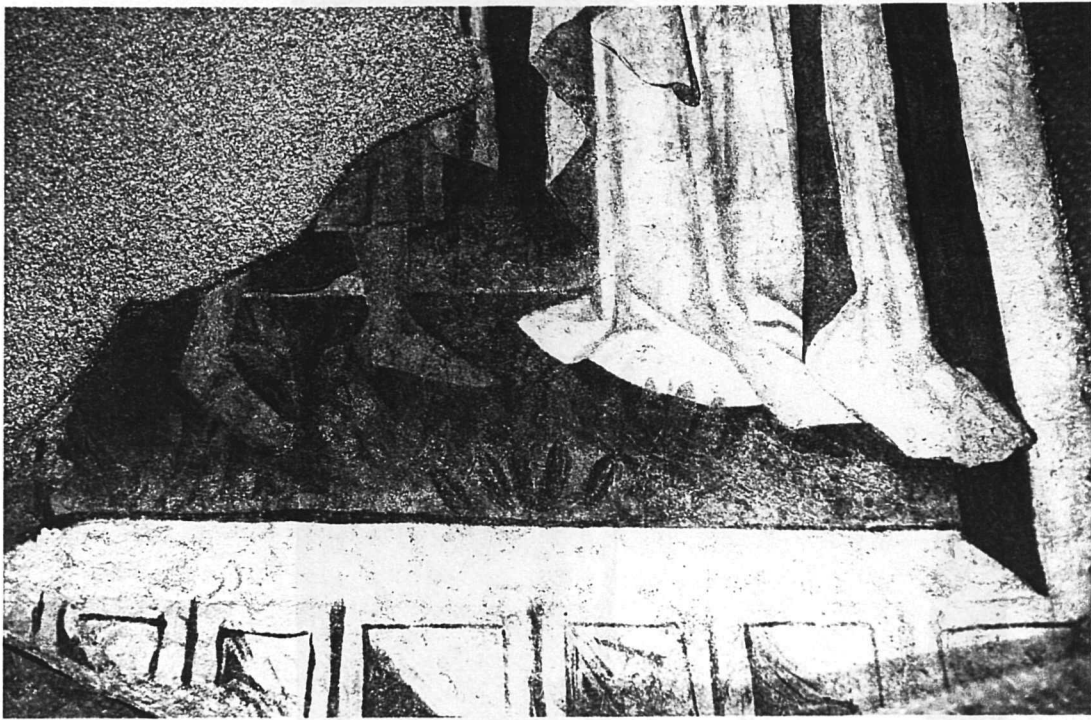
III. 65



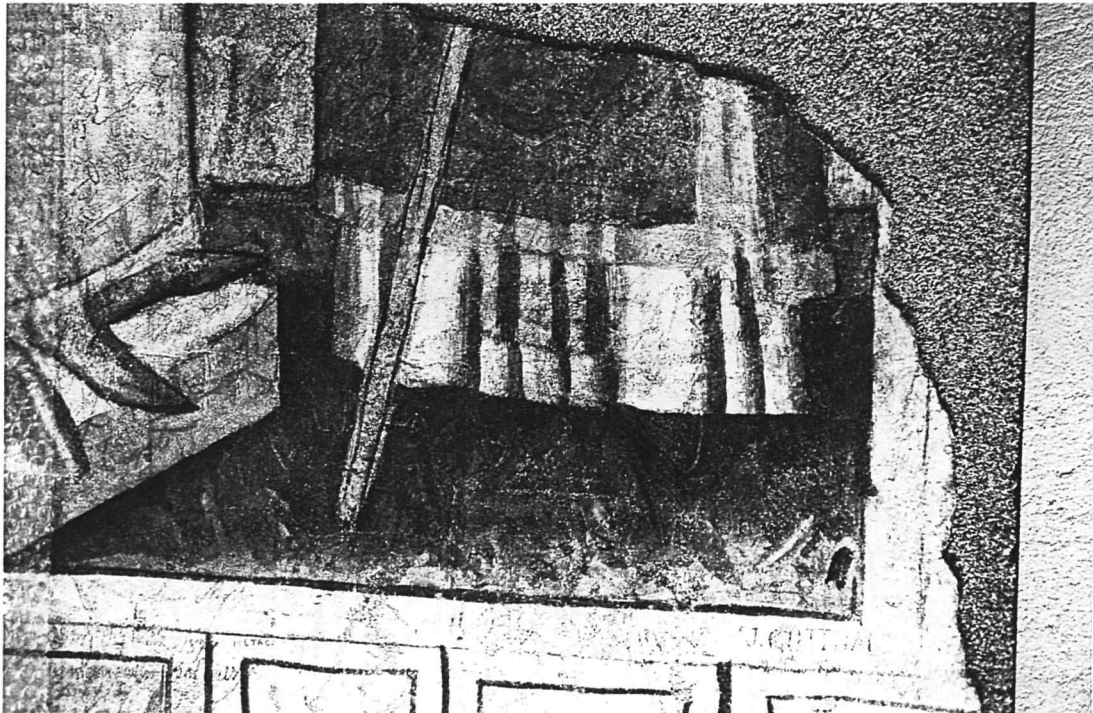
III. 66



III. 67



III. 68



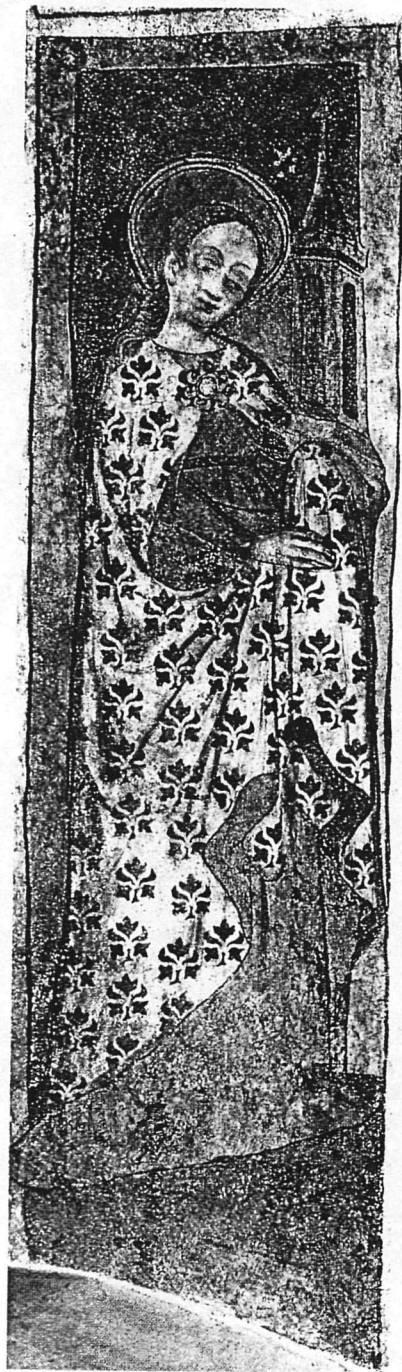
III. 69



III. 70



III. 71

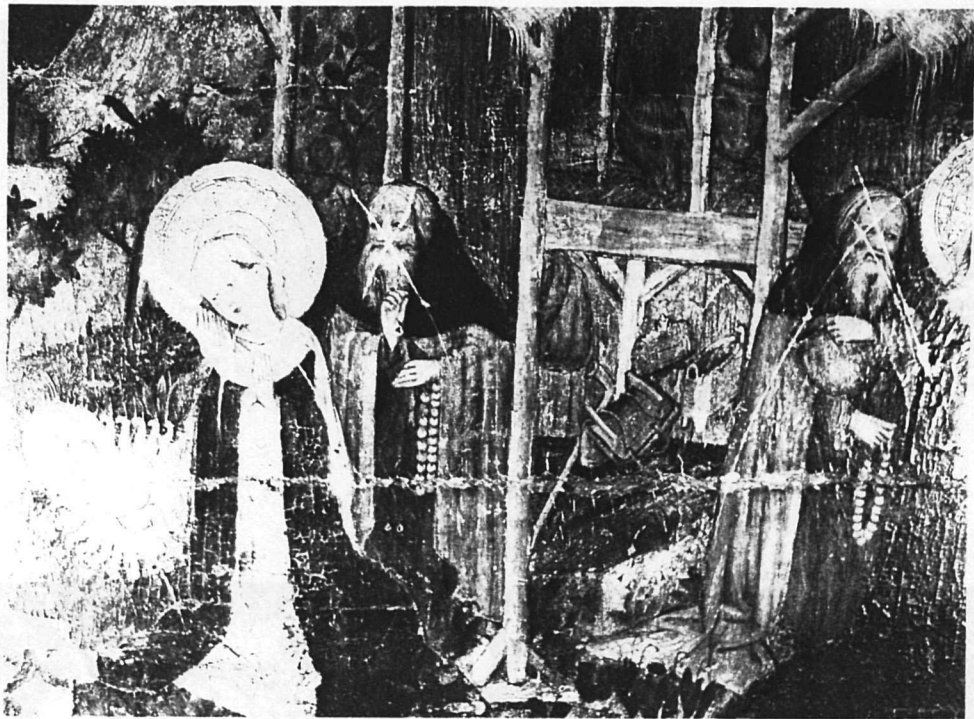


III. 72



III. 73





III. 75



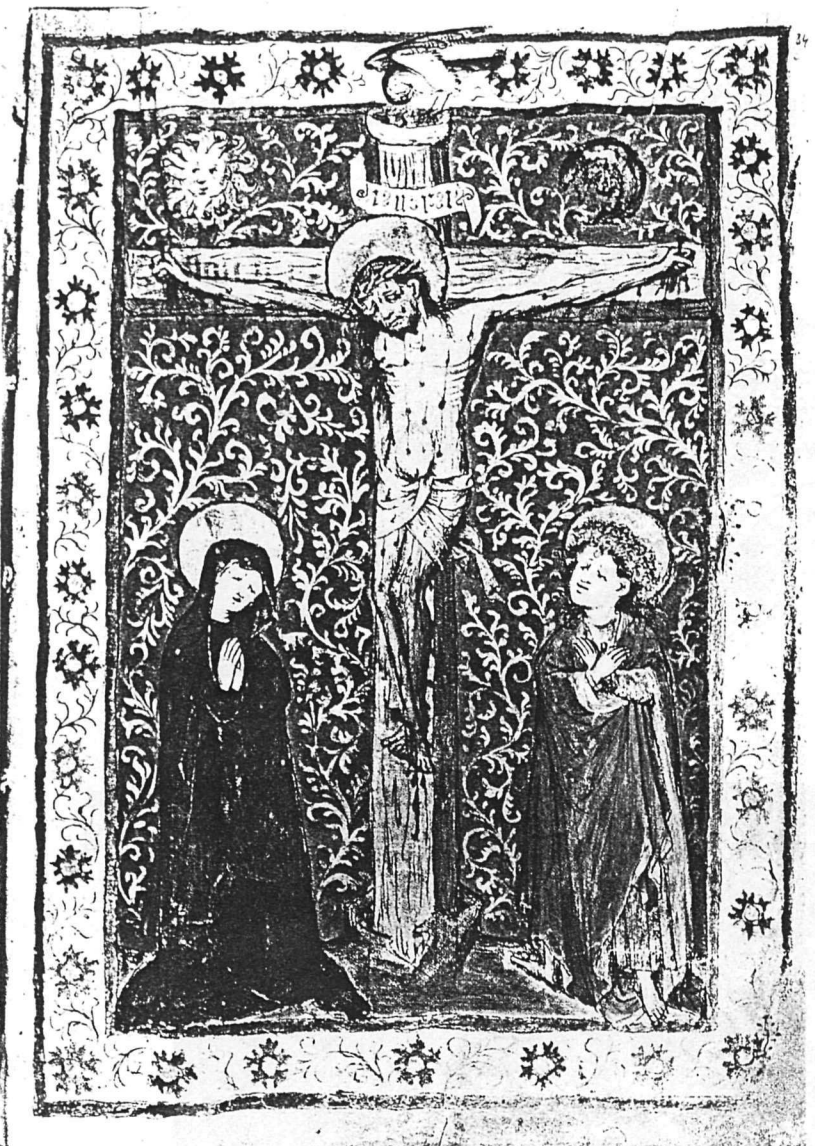
III. 76



III. 77



III. 78



III. 79



III. 80

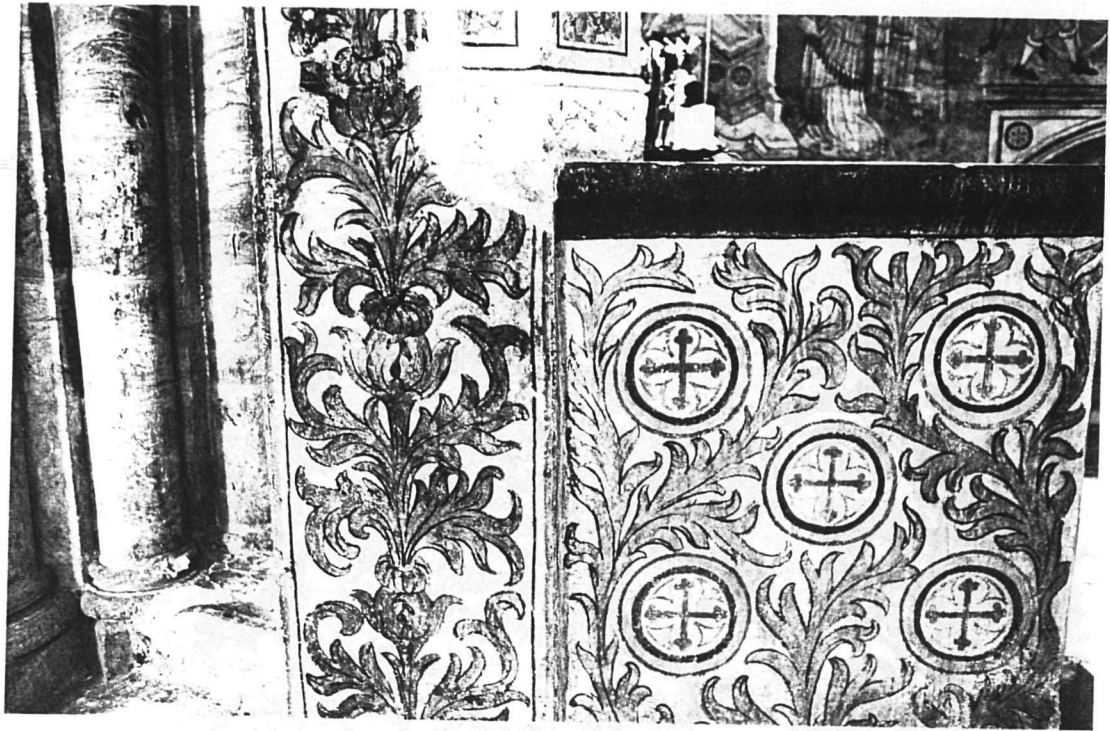


III. 81



III. 82





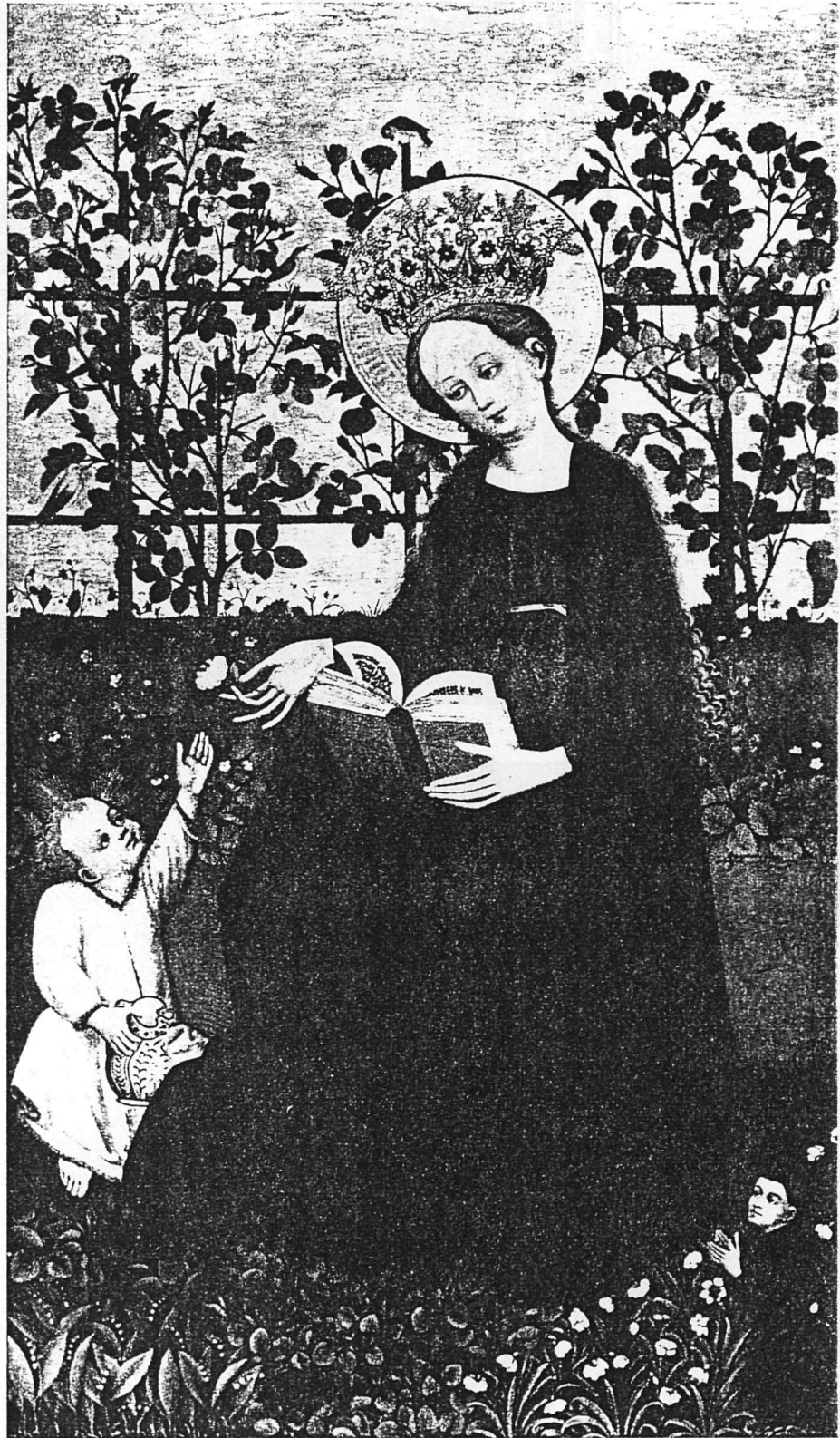
III. 84



III. 85



III. 86

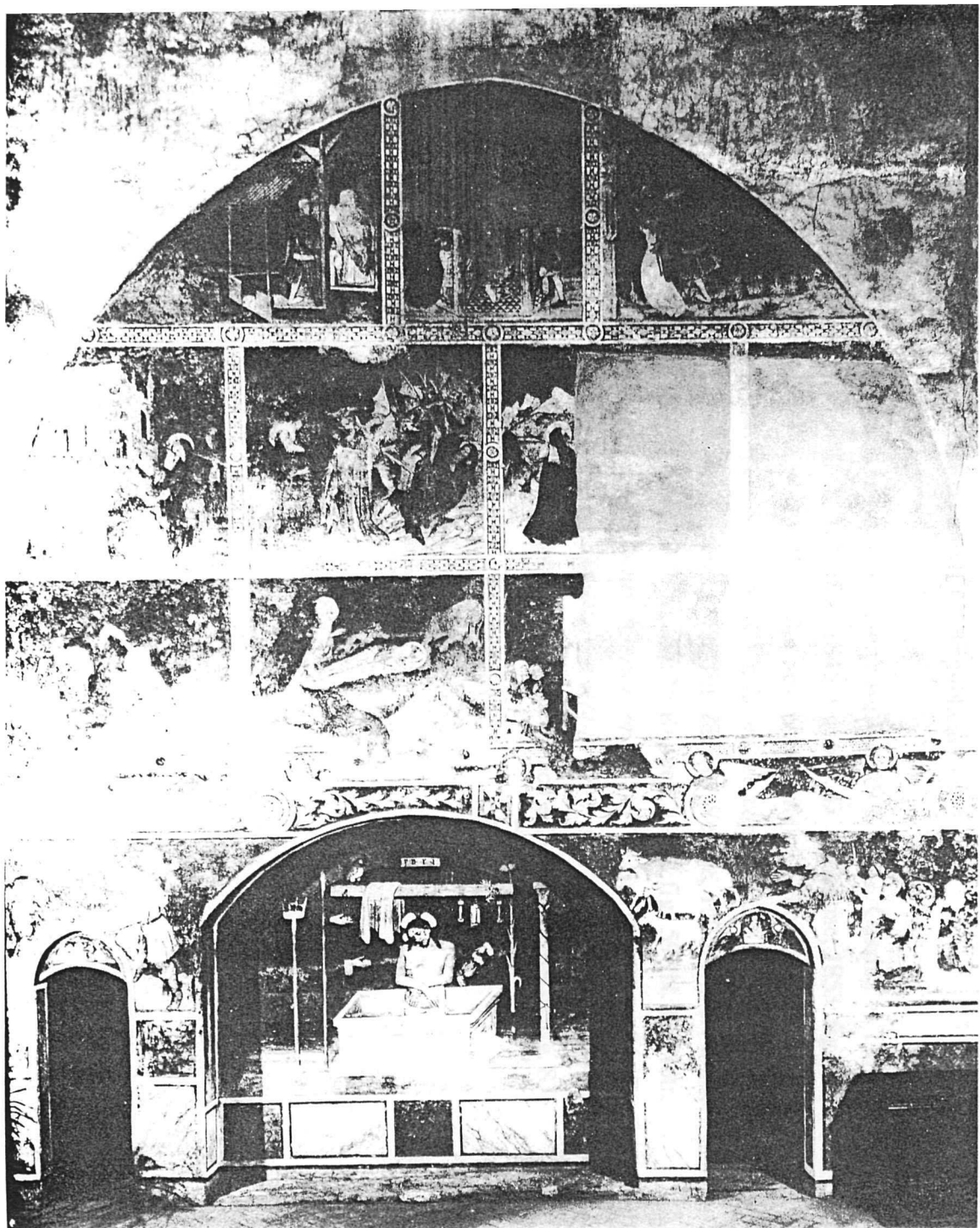




III. 88



III 89



CREDIT DES ILLUSTRATIONS

Photographies

Atelier Crephart, Genève: fig. 23 à 44; personnelles: fig. 45 à 53, 65 à 71, 75 à 78 et 84 à 86.

Illustrations tirées de publication

E. Brunarius, 1906 (*Monuments Historiques, Sion*): fig.1 et 19 à 22; G. Cassina et Th. A. Hermanès, 1978: fig. 2 à 5 et 58; G.-A. Matile, 1845: fig. 6; J.-D. Blavignac, 1853: fig. 7 à 11 (publiées dans l'ouvrage) et 12, 13 (BPU, dpt des manuscrits); S. Furrer, 1852: fig.14 à 16 (copie du manuscrit aux Archives de la BCV); *Le musée cantonal des Beaux-Arts de Sion 1947-1997*, 1997: fig. 17; W. Ruppen, 1980: fig. 18; W. Werder, 1976: fig. 54 à 56, 60 et 61; B. Pradervand et N. Schätti, 1997: fig. 57; W Ruppen, 1979: fig. 59; N. H. Hott, 1994: fig. 61b; *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, 1979: fig. 62, 90 et 91; R. Budde, 1986: fig. 63; *Stefan Lochner, Meister zu Köln*, 1993: fig. 64, 88 et 89; A.-C. Fontannaz-Fumeaux, 1993: fig. 72 à 74 et 79 à 82; J. Leisibach et A. Joerger, 1985: fig. 83.